Holtei als Dramatiker.

Einleitung und 1. Kapitel.

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der philosophischen Doktorwürde der hohen philosophischen Fakultät der Königl. Universität Breslau vorgelegt und mit deren Genehmigung veröffentlicht

von

Alfred Moschner
aus Schweidnitz.

Montag, den 6. März 1911, mittags 12½ Uhr
im Musiksaal der Universität

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

Vortrag:

Hölderlins Empedokles-Fragmente

und Promotion

Breslau
Druck von R. Nischkowsky
1911

Gedruckt mit Genehmigung der hohen philosophischen Fakultät der Königlichen Universität Breslau.

Referent: **Prof. Dr. Koch.**

Termin der mündlichen Prüfung: 14. Dezember 1910.

Die vollständige Arbeit erscheint als 28. Heft der „Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte“, herausgegeben von Max Koch und Gregor Sarrazin.

Meiner Mutter!

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41543115_0089

I. Einleitung.

Karl von Holtei (1798—1880) verdankt die dauernde Beliebtheit in seiner Heimatprovinz seinen Dichtungen in schlesischer Mundart[1]). Von seinen zahlreichen Romanen werden die „Vagabunden“[2]) und, wenn wir diese Autobiographie als Abenteuerroman mitzählen dürfen, die „Vierzig Jahre“ (V. J. 1862) noch heute gern und viel gelesen. In seiner Studie über Holteis Romane hebt Paul Landau[3]) unter anderem hervor, wieviel Wertvolles für die Theatergeschichte hier zu finden sei. Hat doch Holtei zwei Drittel seines Lebens als Schriftsteller und Schauspieler der Bühne gewidmet; nur schweren Herzens entschloß er sich endlich, dem Theater zu entsagen, als er zu der Erkenntnis gelangt war, daß seine Begabung zu entscheidenden und andauernden Erfolgen auf diesem vielumstrittenen Gebiete nicht ausreichend sei. Er verlegte sich dann auf die Rezitation, die er schon früher neben der Bühnentätigkeit betrieben hatte, als das eigentliche Feld seiner Tätigkeit.

Als Vorleser erwarb er sich große Verdienste, indem er besonders Shakespeare weiten Kreisen näher brachte. Neben seinem Meister Tieck[4]) gehört Holtei zu den erfolgreichsten Vertretern der Vortragskunst.

Den letzten Teil seines Lebens füllt die Romanschriftstellerei aus, mit der er mancherlei Erfolge errang.

---

[1]) Schlesische Gedichte. 1. Auflage. Berlin 1830. Später zahlreiche Auflagen, besonders die Illustrierte Prachtausgabe (IX) von Karl Weinhold. Breslau 1865. Eben erschien die 23. Auflage. Schweidnitz 1910.

[2]) 7. Auflage. Breslau 1887. (Die erste Auflage 1852.)

[3]) Karl von Holteis Romane. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Unterhaltungsliteratur. Leipzig 1904. Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte I. Bd.

[4]) Über seine dramatische Vortragsart im Gegensatz zu Tiecks und Goethes Auffassung: Holtei, Briefe aus und nach Grafenort. Altona 1841. S. 281 ff. Holtei, Simmelsammelsurium. Breslau 1872. S. 142 ff.

Bilden aber Holteis Bühnenstücke auch den schwächeren Teil seiner Leistungen, so kommt ihnen doch innerhalb der Theaterliteratur jener Zeit eine keineswegs geringe Bedeutung zu. Es verlohnt sich wohl, diese verschiedenartigen dramatischen Versuche, von denen doch mehr als einem ein längeres Bühnenleben beschieden war, einmal im Zusammenhange literargeschichtlich zu würdigen.

Solange sich Holtei überwiegend der Abfassung von Dramen widmete, stand er in engster Beziehung zu verschiedenen Bühnen, an denen er vom Souffleur bis zum Direktor alle erdenkbaren Stellungen eingenommen hat. Er war demnach mit den technischen Erfordernissen des Dramas vollkommen vertraut, was allen seinen Versuchen zugute kam. Er schrieb immer für den Tagesbedarf seiner Bühne, ja seine Stücke entstanden häufig der Art, daß er für sich oder bestimmte Schauspieler Rollen schrieb, die ihnen „lagen“. War dies ein Vorzug für die augenblickliche Wirkung, so trug diese Schaffensart auch dazu bei, die Werke mit der Theatermode altern und der Vergessenheit anheimfallen zu lassen[1]). Max Koch[2]) hebt in seiner eingehenden Charakteristik Holteis, die dessen dramatisches Schaffen besonders berücksichtigt, hervor, wie eng diese Werke mit bestimmten zeitlichen und örtlichen Verhältnissen verknüpft sind. Nur wenn wir dies berücksichtigen, vermögen wir ihnen gerecht zu werden.

Holtei war sich über die Grenzen seiner theatralischen Wirksamkeit ziemlich klar und hat eine Selbstkritik zusammenfassend in den Vorreden zu den beiden Sammlungen seiner dramatischen Werke[3]) schonungslos, ja sogar übertrieben hart ausgesprochen[4]).

Welche Ziele ihm nach seiner Veranlagung nur erreichbar waren, spricht er offen aus: „eben weil ich kein Genius bin, welcher mit schaffender Gewalt, Form und Stoff beherrschend

---

[1]) Vgl. Jänicke, Zur Erinnerung an Karl von Holtei. Silesiaca. Breslau 1898. S. 394.

[2]) Mitteilungen der schlesischen Gesellschaft für Volkskunde. 1898. Heft V, Nr. 3.

[3]) Theater. In einem Bande. Breslau 1845. — Theater. Ausgabe letzter Hand in sechs Bänden. Breslau 1867.

[4]) Eine übersichtliche Zusammenstellung seiner Werke in historischer Reihenfolge: Bartels, Handbuch der deutschen Literatur. Leipzig 1909. S. 646.

und seinem Geiste unterordnend, der poetischen Richtung des vaterländischen Dramas Gesetze zu geben vermag, sondern weil ich als sekundäres Talent an sekundäre Bühnen nach Wien oder Berlin verpflanzt, dem Efeu ähnlich, um berstende Mauern emporwuchs und mit dünnen Ranken manchen Riß für Monate umklammernd zusammenzuhalten suchte."

Und doch kann er, so bescheiden er von seinen geringfügigen Arbeiten denkt[1]), von sich sagen, daß er „mit kleinen Mitteln Wirkung erreichend, bisweilen das Herz des Volkes ergriffen und im Scherz oder Ernst Gefühle angeregt habe, die nicht zu den schlechteren gehören . . ."[2]) Das kleinste dramatische Bild aus dem bürgerlichen Leben habe oft mehr Wert als die tönenden Tiraden historischer Schauspiele. Sicher liegt darin etwas Richtiges, doch werden wir betonen müssen, daß es Holtei einfach an dramatischer Kraft fehlte, um einen größeren Stoff im Drama zu bewältigen.

In der Vorrede zu der zweiten Sammlung, einer Auswahl seiner erfolgreichsten Stücke, spricht er noch viel härter über seine Versuche: „Erst im reifsten Mannesalter gewann ich die Erkenntnis, der dramatisch-theatralischen Poesie eigentlichstes Wesen garnicht begriffen und voll naiver Sorglosigkeit epische wie lyrische Elemente[3]) unverarbeitet mit szenischen Effekten durcheinander gemengt zu haben. Ich mußte zuvor mehrere umfangreiche Erzählungen ersinnen, sorgfältig ausführen, eh' ich einsah, daß mein dramatisches Bestreben mich häufig auf Irrwege geführt." — Der Mangel an dramatischer Geschlossenheit ist allerdings ein schwerer Fehler in Holteis Stücken, doch ist diese Selbstkritik wohl zu hart.

Für eine gerecht abwägende Würdigung empfiehlt es sich zunächst an der Hand seiner eigenen Bekenntnisse, hauptsächlich in den „Vierzig Jahren", eine Darstellung seines Verhältnisses zum Theater zu geben. Bezeichnend ist, daß ihn nicht etwa die Dichtung zum Theater zog, sondern — und zwar

---

[1]) Vgl. „In verschiedene Exemplare meines »Theaters in einem Bande«." Gedichte. 5. Auflage. Breslau 1861. S. 307 ff.

[2]) Ähnliche Worte der Anerkennung findet Weinhold, der eine treffende Charakteristik Holteis in der „Rede bei der Feier des achtzigsten Geburtstages Karl von Holteis. Breslau 1878" gegeben hat.

[3]) Vgl. Max Kurnik, Karl von Holtei. Ein Lebensbild. Breslau 1880. S. 17. Sonderabdruck aus „Nord und Süd". Februar 1880.

in früher Jugend — der Wunsch zu schauspielern. Die Begeisterung für Ludwig Devrient führte dann schließlich auch zur Verwirklichung des kühnen Planes. Trotz mannigfacher Mißerfolge zog es ihn bis in sein Alter hinein immer wieder auf die Bretter. Und doch ist er, von der packenden Darstellung bestimmter Rollen abgesehen, stets Dilettant geblieben. Infolge seiner völlig verkehrten Erziehung[1]) fehlte es Holtei an Selbstzucht. Ohne ernstliche Vorbildung, nur seiner Neigung folgend, betrat er den gefährlichen Weg. Später hat er gar ernsthaft über diesen Beruf nachgedacht und jeden davor gewarnt, der nicht reiche Befähigung und ernsten Willen mitbringt[2]). Solange an ein öffentliches Auftreten nicht zu denken war, spielte er privatim vor Gästen oder widmete seine Kunst dem Puppen- und Marionettentheater. Früh schon zeigte sich sein Vagabundenblut. Um den ihn beengenden Verhältnissen in Breslau zu entfliehen, beteiligte er sich am Auszug der Freiwilligen nach Napoleons Landung (1815), in der Absicht, bei dieser Gelegenheit sein Heil in der Welt, d. h. an irgend einer Bühne, zu suchen. Der Gedanke, auf einer Schmiere aufzutreten, war ihm durchaus nicht verächtlich. Es ist dies nicht etwa eine bloße Jugendtorheit, sondern für ihn blieb im Grunde das Ideal: „Reisen, fremd und unbeachtet am fremden Orte anlangen, sein Zelt aufschlagen, spielen, die Leute entzücken und mitten im allgemeinen Freudenrausche aufbrechen und weiterziehen: das war mein Ideal, das wollt' ich vom Schauspielerleben." (V. J. II, S. 274.)

Holtei war dem Theater verfallen, neben dem nichts in gleicher Weise seine Teilnahme anzuziehen vermochte. Da ihm die Bretter noch unzugänglich waren, arbeitete er dichterisch für die Bühne. Aber während sonst wohl stets der angehende Dichter sich gleich an eine Tragödie macht, verfaßte Holtei eine Fülle kleinerer Stücke, wie sie dem praktischen Alltagsbedürfnis entsprachen, ein Zug, der dauernd für seine Dichtart kennzeichnend geblieben ist. Zum Glück fand er in Schall[3]) einen unerbittlichen Kritiker. Dessen Urteilsspruch beseitigte die frühesten Versuche und fiel nur hinsichtlich der lyrischen

[1]) Vgl. Holteis bittere Klagen, z. B. V. J. I, S. 175, 208 . . .

[2]) „Von dem Berufe für's Theater" in den „Monatlichen Beiträgen zur Geschichte dramatischer Kunst und Literatur". Berlin 1827. II, S. 192. Wiederabgedruckt: Holtei, Nachlese, II, S. 17. Breslau 1870.

[3]) Allgemeine Deutsche Biographie, XXX, S. 557.

Elemente lobend aus. (V. J. II, S. 169, 186.) Daraufhin erst begann Holtei eine „lange, lange Tragödie“: „Pietro von Bastelika“, von der Seydelmann ihm eine tadellose Abschrift besorgte. (Graf. Briefe, S. 230.) Schillers Stil übertreibend, schuf er hier nach Schalls Urteil „ein Durcheinander von rhetorischen Phrasen, nüchternen Gedanken, kindischen Keckheiten; die Personen sind keine Menschen, sondern ideale Nebelgestalten . . .“ Wir werden Ähnliches auch später an Holteis ernsten Stücken auszusetzen haben. „Das Tragische erscheint doch nur wie ein fremder Blutstropfen in Holteis froh-leichtlebigem Wesen“, urteilt treffend Koch (a. a. O. S. 28). Die Tragödie ging den Weg der anderen Stücke. Derselbe Stoff ist in Halms „Sampiero“ behandelt[1]).

Endlich gelang es Holtei die Bretter zu betreten, als er durch Vermittlung und als Ersatz Seydelmanns an das Schloßtheater des Grafen Herberstein nach Grafenort ging[2]). Allein für seine Entwicklung als Schauspieler war dieser Schritt nicht günstig. Um etwas Ernstliches zu leisten, hätte er an einer größeren Bühne von Grund auf lernen müssen. Hier dagegen machten es die Verhältnisse notwendig, daß er schon nach kurzem große Rollen übernahm. Da man an ein Liebhabertheater nicht so bedeutende Anforderungen stellte, errang er ziemlichen Beifall und wurde so in dem verderblichen Glauben an seine Gaben bestärkt. Nach Breslau zurückgekehrt, schrieb er Kritiken (!)[3]) und versuchte sich erneut in Bühnenstücken, die er sogar kühn dem Berliner Hoftheater einreichte. Natürlich wurden sie nicht aufgeführt. (V. J. II, S. 275.)

Jetzt traten Ereignisse ein, die ihn wenigstens zeitweise vom Theater entfernten. Er machte sein Abiturium nach und bezog die Universität Breslau, ohne allerdings eigentlich Student zu sein[4]). Doch knüpfte er manche Verbindungen an, die für seine

---

[1]) Werke. Wien 1856. V, S. 1. — Hermann Schneider, Friedrich Halm und das spanische Drama. Berlin 1909. Palästra XXVIII, S. 197 ff.

[2]) V. J. II, S. 219. — Vgl. seinen Dank an den Grafen in dem Gedicht: „Mit einem abgerichteten Vogel“. Dresdner Abendzeitung 1. August 1823.

[3]) z. B. „Gesellschafter“ 4. August 1817.

[4]) Vgl. Karl Konrad, Die deutschen Studenten und das Theater. Berlin 1909. (Burschenschaftliche Bibliothek.) S. 58 ff. — Auf breiterer Grundlage erörtert der Verfasser das Thema in seiner Breslauer Dissertation: Die deutsche Studentenschaft und das Theater bis zur Gründung der Burschenschaft. Leipzig 1910. — Holteis Stellung zur Studentenschaft streift Konrad

Theaterlaufbahn von großem Einfluß werden sollten. In einer ganzen Reihe von Stücken finden sich Erinnerungen an studentisches Treiben. Im Herbst 1818 zog er wieder nach Grafenort, ohne wesentlich gefördert zu werden. Der 21. Mai 1819 brachte endlich eine entscheidende Wendung in sein zielloses Leben: die erste Aufführung eines seiner größeren Versuche, der „Farben", am Breslauer Theater. Auch das Festspiel „Die Königslinde" verschaffte ihm einen kleinen Erfolg. Als er ferner die Verlobung mit der Schauspielerin Luise Rogée durchsetzte, die seine Verbindung mit dem Theater nahezu zur Voraussetzung hatte, da gab Schall, dessen Urteil Holtei sich blind fügte, seinen Widerstand auf.

Unter den ungünstigsten Bedingungen begann er seine Schauspielerlaufbahn. Einmal war Breslau nicht der Ort für den Anfänger, da er als Adliger hier durch sein Auftreten die mannigfachsten Kreise verletzte. Sodann wählte er als erste Rolle Mortimer, dessen Darstellung selbst einem durchgebildeten Künstler die größten Schwierigkeiten macht[1]). Das erste Auftreten fiel denn auch ziemlich kläglich aus (5. November 1819)[2]). Zwar wurde er angestellt, begegnete aber allenthalben einer wenig wohlwollenden Kritik. Entmutigt trat er bald von der Breslauer Bühne zurück und unternahm vagabundierend eine Kunstreise mit Rochow, versuchte sich schauspielernd in Dresden und bei einer wandernden Truppe, um schließlich nach mancherlei Irrfahrten doch wieder nach Breslau zurückzukehren. Er verheiratete sich; seine Frau wurde als Schauspielerin verpflichtet, er erhielt die zweifelhafte Stellung als „Theaterdichter und Sekretär". Er war als „Mann der Frau von Holtei" engagiert und fühlte sich höchst überflüssig.

Seine dichterische Tätigkeit war denn auch recht unbedeutend. Er lieferte Gelegenheitsdichtungen, kleine Possen, alles Einakter, so wie sie eben zur Füllung eines Abends ge-

---

in einem Aufsatz: Breslaus alte Burschenherrlichkeit. (Zeitschrift „Schlesien", Heft 33, S. 606, 1. September 1910.)

[1]) Holtei, Der Obernigker Bote. Breslau 1854. II, S. 23. — Deutsche Blätter für Poesie, Literatur, Kunst und Theater. Herausgegeben von Karl Schall und Karl von Holtei 1823. (16. Januar.)

[2]) Am Tage, da 90 Jahre seitdem verflossen sind, widmet ihm Friedrich Goellner einen Artikel: Karl von Holtei und sein Verhältnis zum Theater. (Schlesische Zeitung 1909, Nr. 778.)

legentlich gebraucht wurden — die Franzosen nennen solche Lückenbüßer „lever du rideau“.

Die gleiche bescheidene Tendenz zeigt sein damals begonnenes „Jahrbuch deutscher Nachspiele“ [1]), das eben auch nur solche dramatische Kleinigkeiten sammeln sollte. — Seine Zeit zu füllen, betätigte er sich noch anderweitig schriftstellerisch und gab (1822) eine unbedeutende Zeitschrift, „Der Obernigker Bote“, heraus. Besser waren schon die oben erwähnten „Deutschen Blätter“.

Wagte er sich an ernste Stoffe, so mißlangen sie ihm, wie „Stanislaus“ und „Angelika“.

Diese wenig erquickliche Breslauer Zeit fand 1823 ein jähes Ende durch einen für Holtei bezeichnenden Theaterskandal. Er hatte nämlich einen Vertrag mit der Kunstreitergesellschaft Tourniaire abgeschlossen und den Schauspielern zugemutet, mit diesen Leuten in einer Pantomime aufzutreten. Es begann ein wütender Federkrieg, so daß die Direktion Holtei fallen ließ [2]). Er hatte sich nichts Schlimmes bei diesem Zusammenwirken gedacht, bewies allerdings dadurch eine mindestens zweifelhafte Schätzung des Schauspielerstandes. Im Laufe der Zeit hat sich seine Ansicht doch sehr geändert und manches von dieser allzu kühnen Freiheit abgestreift [3]). Wir werden auf seine Schauspielerideale noch zurückkommen müssen, da diese Frage zu eng mit seiner Stellung zum Theater verknüpft ist.

Über Grafenort und Prag zog das Ehepaar Holtei zu Gastspielen nach Wien. Der dortige Aufenthalt wurde von großer Bedeutung für sein ganzes späteres Schaffen. Hier lernte er die Muster kennen, nach denen er arbeitete, wenn er sie auch

---

[1]) Fortgesetzt von Gubitz als „Jahrbuch deutscher Bühnenspiele“ (zitiert als „Jahrbuch“).

[2]) V. J. III, S. 149 ff. Eine Sammlung der gewechselten Streitschriften: Karl von Holtei, Wider das Theater in Breslau. Breslau 1823. Die Vorgänge sind bisweilen arg entstellt worden, so durch das Gerücht, eine Liebelei mit der Gattin Tourniaires sei die Ursache gewesen. Diese unerwiesene Behauptung übernimmt z. B. Proelß, Kurzgefaßte Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Leipzig 1900. S. 369 ff. Er hat sich wohl seine Ansicht über den „abenteuerlichen Holtei“ etwas rasch gebildet. — Durch Gehässigkeit zeichnet sich auch Eduard Devrients Darstellung aus (Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Leipzig 1874. IV, S. 134.).

[3]) Ein buntes Bild dieser freien Künstlerwelt entrollt er in den „Vagabunden“.

nicht eigentlich nachahmte. So erhebend für ihn der Eindruck des unter Schreyvogel blühenden Burgtheaters war, so galt doch — seiner ganzen Natur nach — seine Bewunderung vor allem den Wiener Volksbühnen, hauptsächlich der Leopoldstadt. Bäuerles, Meisls, Gleichs, Raimunds Possen entzückten ihn[1]), besonders wenn sie mit schlichten Liedern durchwebt waren, wie sie Wenzel Müller so schön zu setzen verstand[2]). Nicht nur diese Vermischung von Musik und Wort, sondern auch der parodierende, zwischen Komik und Satire stehende Ton wird seinen Schöpfungen eigen.

Nach mancherlei Kreuzfahrten landete Holtei in Berlin, wo seine Frau eine Anstellung am Hoftheater erhielt, während er als Theaterschriftsteller sein Durchkommen suchen wollte. Nach einem leidlichen Erfolg seiner „Farben" bat ihn die Schauspielerin Neumann, die ihn Wiener Lieder hatte vortragen hören, ihr doch rasch ein Liederspiel zu schreiben, in dem zwei bekannte Duette vorkämen. In wenigen Stunden schrieb Holtei daraufhin die „Wiener in Berlin" und führte damit auf der norddeutschen Bühne ein neues Genre ein. Die Entstehung dieses ersten Versuchs kennzeichnet sein ganzes Arbeiten. Goethe sagte einmal von ihm: „Dieser Mensch ist so eine Art von Improvisator auf dem Papiere; es scheint ihm sehr leicht zu werden; aber er sollte sich's nicht so leicht machen" (V. J. III, S. 397). Die Idee findet er immer rasch und oft recht glücklich, doch leidet die Form stets unter der Flüchtigkeit der Ausführung[3]). Er sagt von sich selbst (V. J. VI, S. 15): „Überhaupt bin ich wenig geeignet zur Vollendung einer literarischen Arbeit größeren Umfangs; sogar einer solchen, zu welcher mein beschränktes Talent ausreichen sollte. Alles, was ich z. B. von größeren Dramen versuchte, mußte wie im Sturm, in wildester Hast und

[1]) Vgl. Rud. Fürst, Raimunds Vorgänger. Bäuerle. Meisl. Gleich. Berlin 1907. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte X. Bd.

[2]) Treffend stellt Holtei dieser Schule Altwiens den Verfall der Wiener Bühne unter Nestroys frivoler Führung gegenüber. Simmelsammelsurium, I, S. 286.

[3]) Der anonyme Verfasser einer Holtei-Biographie (Prag und Leipzig 1856. Expedition des Albums) urteilt sehr hart über Holtei als Dramatiker, betont aber, „daß sogar in der geringsten dieser Arbeiten stets eine mehr oder weniger eigentümliche Grundidee lebt, die jedoch so tief versteckt sitzt, daß sehr guter Wille dazu gehört, sie heraus zu kitzeln" (S. 93).

Eil' auf's Papier geworfen werden, sollte es überhaupt zum Ende gelangen. Denn ich zweifle immer an meinem Beruf, an meinen Fähigkeiten; diese Zweifel schweigen nur so lange, als mich die erste Begeisterung für eine neubegonnene Arbeit erfüllt; ist diese abgekühlt, übersehe ich mit nüchternem Urteil, was ich beginnend niederschrieb, so scheint es mir der weiteren Ausführung bald unwürdig und ich verbrenne den Anfang oder schiebe ihn bei Seite in irgend eine staubige Mappe".

Bei derartiger Veranlagung konnte Holtei nie ein größerer Versuch gelingen. So hatte er sich lange mit einem romantischen Schauspiel „Die Sterne" herumgequält, suchte aber jetzt, da er in den Liederspielen sein eigentliches Gebiet sah, „aus dem Nebel lyrischer Spielereien ins Gebiet eines schlichten und einfachen Dialogs" zu kommen, ein Zeugnis dafür, daß Holtei, so leicht hingeworfen seine Arbeiten scheinen, doch ernstlich über sein Können nachdachte, und seine Ziele eben nur darum niedriger steckte, weil er die Grenzen seines Talentes kannte.

Ein nicht nur für Holtei, sondern für ganz Berlin bedeutsames Ereignis war die 1824 erfolgende Eröffnung des Königstädter Theaters, wodurch das Monopol der Hofbühnen durchbrochen wurde. Man dachte wohl an Wiener Verhältnisse; doch wurde die Entwicklung des Instituts durch harte Einschränkungen von vornherein gehindert[1]). Auch dies wurde bestimmend für Holteis Arbeiten. Tragödien und ernste Opern waren ausgeschlossen, so daß sich der Ernst auf dieser Bühne nur in Gestalt des Melodramas zeigen durfte oder als mit Gesang durchwebtes Schauspiel[2]). Diese Gattung stand eine Stufe tiefer und schien dem Hoftheater nicht gefährlich. So sehen wir den größten Teil der Holteischen Stücke als Melodramen behandelt, wenn es sich um ernste Stoffe handelte, während andere als leichte Possen oder Liederspiele frei passieren durften[3]).

Anfangs freilich stand Holtei dem neuen Unternehmen

---

[1]) Poetisch zeichnet Holtei diese Verhältnisse in einem Neujahrsprolog (1828). Gedichte, S. 188.

[2]) Vgl. V. J. III, S. 278 und Holtei, Beiträge für das Königstädter Theater. Wiesbaden 1832. (Vorwort.)

[3]) Einen lehrreichen Einblick in den Spielplan gewährt das „Repertorium des Königstädtischen Theaters in Berlin", das in einzelnen Heften von den Souffleuren herausgegeben wurde. (Angeführt bei Arnold, Bibliographie der deutschen Bühnen seit 1830. Wien 1908.)

voller Haß gegenüber, da er auf die Fahne des Hoftheaters vereidigt war. Er bemühte sich besonders eifrig um die Herstellung von Liederspielen, da hier die Konkurrenz am ehesten zu erwarten war. So folgten bald die mißlungenen „Berliner in Wien“. Aber als Holtei beim Hoftheater keine bestimmte Anstellung erlangen konnte, ging er als Direktionssekretär, Theaterdichter und Regisseur zur Königstadt über — so nennt er oft kurz die Anstalt —, an der er trotz aller bitteren Erfahrungen mit rührender Treue gehangen hat.

Hier begann zunächst wieder die in seiner Stellung unvermeidliche Gelegenheitsdichtung („Vorspiel zum travestierten Hamlet“, „König Mai“, „Arm und Reich“ ...). Wieder schrieb er für augenblickliche Bedürfnisse und Verhältnisse, so, wenn er für Beckmann die Dialektrolle im „Kalkbrenner“ verfaßte. Einem eigenartigen Zufall — der Ähnlichkeit eines Schauspielers mit Napoleon — dankt sein Polenstück „Der alte Feldherr“ seine Entstehung, das für sein ganzes Leben bedeutungsvoll werden sollte. So sagt er später selbst in Rücksicht auf seine Arbeit für diese Bühne (V. J. IV, S. 127): „Von meinem dramatisch produktiven Talent als Schriftsteller urteile ich sehr unparteisch; ich betrachte es als völlig abhängig von einem bestimmten Lokal, einem befreundeten Publikum, einem beschränkten Personale, wie ich es in der Königstadt gehabt und benützt. Zu höheren Aufgaben fühlt' ich mich nicht befähigt. Deshalb fehlte mir die innere Überzeugung, als deutscher Theaterdichter auftreten zu können und der Mut, mich als solcher erhalten zu wollen“.

Bei einem Direktionswechsel verlor Holtei seine Stellung, da er sich den neuen Herren gegenüber in seiner rücksichtslos offenen Art zugunsten der vorigen Verwaltung aussprach[1]). Es war ein schwerer Schlag für ihn, da er nach wie vor mit der Anstalt innerlich verbunden war. Er konnte sich mit Recht rühmen, durch Anknüpfung vorteilhafter Verbindungen, Entdeckung verborgener Talente, künstlerischen Beirat der Direktion förderlich gewesen zu sein.

Sehr erwünscht kam ihm in jener stellungslosen Zeit (1826) der Antrag des Grafen Herberstein, ihn nach Paris zu begleiten.

---

[1]) Gegen diese Komiteewirtschaft wendet sich Holtei z. B. in den „Grafenorter Briefen“, S. 100.

Der dortige Aufenthalt ist, wie die Wiener Zeit, von großer Bedeutung für seine dramatische Tätigkeit. Holtei hatte von jeher eine ausgesprochene Vorliebe für das französische Theater, in dem er nationale Eigenheit ausgeprägt sah, was er bei dem deutschen vermißte[1]). Die geistvolle Darstellung selbst der einfachsten Possen entzückte ihn. Das einheitliche Zusammenspiel, dessen Notwendigkeit zu betonen er nicht müde wurde, schien ihm dort mustergültig ausgebildet.

Am meisten zogen ihn die kleinen Theater an. Wie in Wien die Volksstücke der Vorstadtbühnen sein Entzücken bildeten, so fesselten ihn in Paris Gymnase, Variétés und Vaudeville. Sie boten ihm kleine Bilder aus dem Leben, die auf eigentlichen Kunstwert keinen Anspruch machten, aber jede dieser Bühnen hatte ihren charakteristischen Spielplan; ein enger Rahmen, doch innerhalb dieser Begrenzung meisterhaft. In diesem Genrehaften sieht Holtei das für die Schriftsteller seiner Zeit Erstrebenswerte. „Ich will kein Geheimnis daraus machen, und sollt' ich auch gesteinigt werden, unsere Zeit erscheint mir nicht fähig, sich in Erfindung, Ausführung, Darstellung und Anschauung über das Genrebild zu erheben!" (V. J. III, S. 273.)

Die Eindrücke der Pariser und Wiener Volksbühne bestimmen den Charakter des Holteischen Liederspiels, das er als neue Gattung auf der deutschen Bühne einführte. Die Derbheit und ansprechende Natürlichkeit der Wiener Possen vereinte er sehr geschickt mit dem satirischen Witz der Vaudevilles und schuf aus beiden eine Dichtart, die deutsche Sentimentalität und französischen esprit glücklich verband, doch so, daß vor allem der deutsche Charakter gewahrt blieb[2]). Wenn auch Holtei schon vor seinem Pariser Aufenthalt französische Vaudevilles kennen gelernt haben mag, so war es doch für ihn wichtig, daß er sie in so reicher Menge persönlich sehen konnte; denn erst dadurch ging ihm ihr Charakter und ihre eigentümliche Wirkung auf.

Er hatte jetzt Klarheit gewonnen über diese seinen Anlagen entsprechende neue Gattung und legte seine Ansichten

[1]) V. J. Berlin 1843, IV, S. 350—354. Die Stelle wurde später gestrichen. (Landau, a. a. O. S. 110.)

[2]) Vgl. „Hugos Erzählung" in der Novelle „Bella" (1828), die offenbar autobiographisch ist. („Der Obernigker Bote", S. 275.)

in einem umfangreichen, noch näher zu beleuchtenden Aufsatz: „Flüchtige Betrachtungen über Vaudeville und Liederspiel" nieder, der in seinen „Monatlichen Beiträgen" erschien.

Eine unmittelbare Frucht der Pariser Zeit war eine freie Bearbeitung von Scribes „Chatte métamorphosée" als Liederspiel.

Obgleich amtlich nicht mehr an die Königstadt gebunden, blieb er doch ihr „literarischer Anhänger". Seine Dichtungen sind nach wie vor auf die Bedürfnisse dieser Bühne zugeschnitten. Wir sehen jetzt eine Veränderung im Tone seiner Werke, eine Hinwendung zu ernsten Stoffen. „Wir Schriftsteller fühlten, daß ein deutsches Theater auf die Länge nicht ohne Ernst bestehen könne. Der Deutsche ist gar sehr ernsthafter und nachdenklicher Natur, er will nicht immer lachen und der Berliner trägt es einem zuletzt im Zorne nach, wenn man ihn manchmal wider seinen Willen zum Lachen gebracht hat . . . "[1]). Dieser veränderten Richtung gehören an: Lenore, Erinnerung, Dr. Johannes Faust, Robert der Teufel, Theodor und Leonhard, Der dumme Peter.

Zu gleicher Zeit tritt ein satirischer Zug stark in Holteis Stücken hervor, z. B. in dem überkühn aus Pariser und Wiener Elementen gemischten, gänzlich mißlungenen „Staberl als Robinson" und in der gegen Ifflands Rührseligkeit geschriebenen „Margarete". Wir finden eine herbe Kritik von Theater und Publikum im „Dichter im Versammlungszimmer"; ähnlichen nach der Satire hinneigenden Charakter mag das nach Raimunds Art verfertigte lokale Zauberspiel „Die Droschke" gehabt haben, das schmählich ausgepfiffen wurde.

Der Berliner Aufenthalt erhielt durch eine neue Krisis an der Königstadt eine kurze Unterbrechung. Holtei überwarf sich wieder mit dem neuen Herrn, Cerf, und um sich den daraus hervorgehenden Mißständen zu entziehen, nahm er auf Küstners Vorschlag eine Stellung als Regisseur am Darmstädter Hoftheater an[2]). Durch Hofintrigen wurden Holteis dort ohne jedes Verschulden ihrerseits von vornherein in eine schiefe Stellung gebracht, die beiden ein erfolgreiches Wirken als Unmöglichkeit erscheinen ließ. Außerdem gelang es Holtei nicht,

[1]) Beiträge für das Königstädter Theater, S. XIII.

[2]) Hermann Knispel, Das Großherzogliche Hoftheater zu Darmstadt von 1810—1910. Darmstadt 1910. S. 17.

im Schauspiel die durch prachtvoll ausgestattete Opern verwöhnten Zuschauer zu befriedigen. Er gab die Stellung auf und sah sich genötigt, wiederum der Königstadt sich anzubieten. Seine Frau war als Schauspielerin geborgen, ihn selbst finden wir wieder in der unsicheren Lage des Theaterschriftstellers. Seine Gestaltungskraft ist in jener Zeit gering. Was er schuf, ging aber wieder aus sehr nüchternen, praktischen Erwägungen hervor. So richtete er für Julie Holzbecher Scribes Vaudeville „la lune de miel" ein, um sie durch eine günstige Rolle glücklich einzuführen. Einem ähnlichen Zweck dankte das bürgerliche Drama: „Ein Trauerspiel in Berlin" sein Entstehen, wo Julie als Berliner Dienstmagd einen durchschlagenden Erfolg errang.

Einen edleren Zweck verfolgte Holtei in „Goethes Totenfeier". In einem dramatischen Quodlibet huldigte er dem innig verehrten Meister, dem er bei Besuchen in Weimar wiederholt persönlich nähergetreten war. Die Absicht war löblich, doch spricht aus diesem Versuch ein erschreckender Mangel an ästhetischem Feingefühl; die bunte Mischung von Erhabenem und Komischem ergab ein höchst bedenkliches „Kunstwerk".

Der Schauspieler Holtei, lange unterdrückt, verlangte jetzt wieder sein Recht. Durch seine mit Anerkennung aufgenommenen Vorlesungen glaubte er mancherlei frühere Mängel beseitigt zu haben. Auch beseelte ihn trotz aller Abneigung gegen Cerf der dringende Wunsch, wieder in nähere Beziehung zu der geliebten Königstadt zu treten, außerdem machten pekuniäre Rücksichten einen Mehrerwerb dringend nötig. Den Ausschlag gab ein Gastspiel Raimunds, des Schauspielers und Dichters, der „alte Träume wieder aufgesungen" hatte. „In Rollen, die ich mir (um einen Handwerksausdruck zu gebrauchen) auf meinen eigenen Leib geschrieben, die kein anderer so treffen könnte, eben weil sie für meine Persönlickeit berechnet wären — in solchen auf den gebildeteren Teil des Publikums eine in ihrer Art noch nicht dagewesene Wirkung hervorzubringen, schien mir nicht unmöglich". Es überwog also das schauspielerische Interesse das dichterische.

Mit nahezu erschreckender Offenheit gegen sich und das Publikum führte er sich im „Debütanten" ein. Als „Hanns Jürge", „Herr Heiter", im „Achtel vom großen Lose" hatte er leidliche Erfolge. Begeistert wurde seine Darstellung des Wallheim in der „Lenore" und vor allem „Lorbeerbaum und

Bettelstab“ aufgenommen. Er konnte sogar von sich sagen (V. J. IV, S. 318): „Ich war wirklich einige Zeit hindurch der Löwe des Tages“.

Trotz seiner offenbar doch nicht ganz schlechten schauspielerischen Leistungen und trotz seiner wirklich bescheidenen Ansprüche stellte ihn Cerf nicht an der Königstadt an. Da seine Stücke solchen Erfolg hatten, wollte er sie gern annehmen und gut bezahlen, wenn er „dieselben gleich von Haus aus so einrichtete, daß sie ohne ihn gespielt werden könnten“! Das wies Holtei zurück.

Der Plan, das Breslauer Theater mit Remie zusammen zu pachten, zerschlug sich, Holtei ging auf Kunstreisen. Alle weiteren Versuche, bei Cerf anzukommen, waren vergeblich. Er gelangte schließlich — und wohl nicht mit Unrecht — zu der Überzeugung, daß ihm Geheimrat Tzschoppe, der in Holtei wegen seiner Polenfreundschaft einen „unverbesserlichen Revolutionär“ sah, die ersehnte feste Niederlassung in Berlin unmöglich machte, so daß Cerf mehr unter einem Druck von oben als aus freiem Entschluß handelte. Zu seinem großen Bedauern sah Holtei sich endlich gezwungen seine Bemühungen einzustellen, fühlte er doch, wie sein kleines Talent gerade auf einer solchen „sekundären“ Bühne seinen Boden finden könnte. Hier hätte er als Schauspieler-Dichter eine ähnliche Entwicklung nehmen können wie Raimund in Wien. „Wie ich nach Berlin gehörte, wie das Königstädter Theater der Raum war, wo sich die mir innewohnenden Kräfte zu einem gewissen Grade der Vollkommenheit entwickeln konnten, ebenso war meine Tätigkeit für diese Anstalt ihr wichtig. Auf diesem Boden mußten meine Anlagen gedeihen und durch ihr Gedeihen ihn schmücken. Ich wäre dort geworden, was ich zu werden vermochte, und das Königstädter Theater wäre mit mir nicht geworden, was es geworden ist[1]).“

In seiner dichterischen Tätigkeit für die Bühne ist seitdem ein Stocken eingetreten; wir fühlen einen deutlichen Rück-

[1]) V. J. V, S. 18. — Dieses Streben, an einer Stätte wirken zu können, möchte ich betonen, um der Auffassung entgegenzutreten, als sei Holtei aus bloßer Lust am Vagabundieren in der Welt umhergezogen. Für seine Jugend wollen wir das gern zugeben. Den reifen Mann befiel die Unruhe erst bestimmend, als seine Berliner Pläne scheiterten.

schritt, nur selten gelingen ihm noch Kleinigkeiten, die die frühere Frische zeigen.

Seine Irrfahrten führten Holtei jetzt an eine große Anzahl von Bühnen, an denen er in fremden oder für ihn oder seine Frau von ihm selbst geschriebenen Stücken auftrat. Seine dichterische Tätigkeit wurde dadurch noch mehr vom Zufall bestimmt als vorher. Sich einen eigenen Stil zu bilden, dazu reichte einerseits sein Talent nicht aus, andererseits faßte er auch den Beruf des dramatischen Dichters zu leicht auf, da er eben nur eine Alltagsschriftstellerei für bestimmte Zwecke darin sah.

Hatte ihn die Königstadt in ein bestimmtes Gebiet gedrängt, in dem er sich zu immer größerer Gewandtheit und Sicherheit emporarbeitete, so verloren seine Arbeiten jetzt jeden einheitlichen Charakter. Vom Liederspiel bis zum romantischen Schauerdrama durchliefen sie alle Stufen. So zersplitterte er seine Kräfte durch dieses Schwanken. Er hätte bei seinem eigentlichen Gebiet — dem humoristischen Liederspiel mit sentimentalem[1]) Einschlag — bleiben und dieses meistern sollen[2]).

Einige Beispiele für das bunte Gemisch seiner Schöpfungen. Unter dem guten Stern der Königstadt stehen noch „Die weiblichen Drillinge", „Der schottische Mantel", „Die dreiunddreißig Minuten in Grüneberg", weniger ansprechend sind schon die „Wiener in Paris". Zur Tragödie hinneigend, verliert er sich in mühseliger Zusammenstoppelung von Effektszenen („Der Leiermann", „Der stumme Hirt"), oder aber es fehlt ihm an Kraft zur Gestaltung der Idee („Der Komiker"). Im „Shakespeare in der Heimat" ist es Holtei nicht gelungen, die großen Bedenken gegen die Wahl einer geschichtlichen Künstlergestalt zum Helden zu zerstreuen. Sein politisches Drama: „Zum grünen Baum" ist vollkommen verfehlt.

Die Satire, früher geschickt in harmlose Stücke verflochten, wird verletzend („Der Theaterdiener") oder unselbständig („Die beschuhte Katze").

---

[1]) Die eingeborene, vorherrschende Neigung zur Sentimentalität hat er nach eigenem Zeugnis auch in reiferen Jahren nicht besiegen können. („Der Obernigker Bote", I, S. 2.)

[2]) In dieser Mischung von Humor und Sentimentalität sieht auch Kurnik den Grund für die z. T. überraschenden Erfolge seiner Stücke (a. a. O. S. 27).

In ernsten Schauspielen erreicht die Häufung von Unmöglichkeiten die Grenze („Erich der Geizhals", „Des Greises Gattin"). Auch zum Lustspiel fehlt ihm die frühere Elastizität; über der „Kalten Behandlung" arbeitet er vergebens. Er, der stets gegen die Übersetzungen aus dem Französischen war, sieht sich genötigt, bei ihnen Anleihen zu machen („Sie schreibt an sich selbst", „Tauber und Taube").

Eine besondere Gruppe bilden die Theaterbearbeitungen; sie sind im allgemeinen geschickt und bewährten sich in ihrer Zeit auch gut auf der Bühne. Für die Königstadt versuchte er Neubearbeitungen schlecht übersetzter italienischer Operntexte. Er versucht es mit „Aschenbrödel" und dem „Türken in Italien" von Rossini, sowie mit „So machen es alle" von Mozart. Doch scheuten die Sänger die Mühe des Umlernens, so daß seine Bemühungen erfolglos blieben (V. J. III, S. 423).

Eine wichtigere Rolle spielt sein Versuch, Goethes „Faust" der Bühne zu erobern[1]). Wenngleich Goethe den ersten Teil nicht mit Rücksicht auf eine Theateraufführung geschrieben hatte, so beschäftigte ihn doch später (1810) der Gedanke, eine solche in Weimar zu versuchen[2]); indessen ist der Plan nicht ausgeführt worden. Fürst Radziwill bereitete mit regem Fleiß eine Privataufführung des Stücks als Melodrama vor, die Musik lieferte er selbst (1819). Die erste öffentliche Aufführung erfolgte am 29. März 1820 in Breslau, wo allerdings nur die Studierzimmerszenen zur Darstellung kamen. Die nun folgenden Bearbeitungen und die Aufführungen im Auslande verballhornisierten das Stück auf schreckliche Weise. So kann Holteis Bearbeitung als der erste ernstliche Versuch angesehen werden, den „Faust" auf eine öffentliche Bühne zu bringen. Holtei spricht ziemlich selbstbewußt von seinen Bemühungen und stellt seine Fassung über manche späteren Versuche — Goethes eigene nicht ausgeschlossen —, wo man sich im allgemeinen mit Streichen geholfen hätte. Er fand eine „wirkliche thea-

[1]) Vorwort zu „Dr. Johannes Faust" (Beiträge für das Königstädter Theater, I, S. XXVIII ff. — V. J. IV, S. 93 ff.). — Enslin, Die ersten Theateraufführungen des Goetheschen Faust. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters. Berlin 1880. S. 17 ff.

[2]) Wilhelm Creizenach, Die Bühnengeschichte des Goetheschen Faust. Frankfurt a. Main 1881. S. 20 ff. — H. Gerh. Gräf, Goethes Anteil an der ersten Faustaufführung in Weimar. Weimar 1904.

tralische Form“ — ein Vorspiel und drei Akte, wobei sämtliche Gretchenszenen den zweiten bildeten. Er suchte möglichst die Verwandlungen zu vermeiden, da er mit Recht darin eine Störung des Eindrucks sah. Sehr bedenklich freilich scheint die Methode: „ich . . . nahm aus manchen nicht für die Bühne zu rettenden Szenen einzelne Reden und Stellen, ihrer psychologischen Bedeutung wegen, in andere Szenen hinüber“. Da fragt man sich denn doch, ob in solchen Fällen das Streichen nicht angebrachter wäre!

Goethe billigte das eingesandte Szenarium, man bereitete die Aufführung für den 28. August 1828 vor. Aber die Hofbühne verbot die Darstellung, da Tragödien ihr vorbehalten seien. Holteis Versuch, durch einen abenteuerlichen Titel den Glauben zu erwecken, es handle sich um ein Schauermelodrama eigener Mache, war mißlungen. Ebenso wenig half ihm seine sophistische Deutung, eine Tragödie „Faust“ gäbe es nicht, da Goethe das Stück ja nicht für die Bühne geschrieben habe. Für seine Bühne hätte Brühl die Arbeit gern genommen, doch Holtei wies das ab. Während dieser Streitigkeiten zog Goethe auf Grund der Einsicht in die Handschrift seine Erlaubnis zurück, was Holtei so sehr verstimmte, daß er seine Arbeit verbrannte[1]).

Unterdessen lieferte Klingemann seine Bearbeitung, die am 29. Januar 1829 in Braunschweig aufgeführt wurde. Sie ging 1829 in Weimar als Festvorstellung in Szene, und Holtei äußerte sich — auch Goethe gegenüber — ziemlich wegwerfend über den Versuch[2]). Erst nach dem Scheitern dieses Planes ließ sich Holtei „vom leibhaften Satanas blenden, in seiner Bosheit auf selbsteigene Hand ein Melodrama dieses Namens zu beginnen.“ (V. J. IV, 102.) Noch in einem Briefe vom 18. Juni 1860 spricht er Fedor Wehl gegenüber von einer Faustbearbeitung. Er bezweifelt, daß Cotta den Abdruck gestatten würde. „Übrigens wäre die Veröffentlichung des Manuskriptes jetzt doch nur moutarde après diner.“ Er spricht von seiner „konzentrierten, dramatisch-theatralisch geordneten Einrichtung“, glaubt aber nicht, daß auch nur eine Direktion sich die Mühe

---

[1]) Nach ihrem Schema richtete er seine Faustrezitationen ein, vgl. V. J. V, 243. Von einer früheren Fassung berichtet er V. J. IV, 72.

[2]) V. J. IV, 144. — Beiträge für das Königstädter Theater I, XXX. — Ergänzend: „Nachlese“ von Karl von Holtei I, 64. Breslau 1870.

geben würde, sie zu studieren. Man bleibe bei dem Monstrum, das seit dreißig Jahren gespielt wird[1]).

Die übrigen Bearbeitungen seien nur kurz erwähnt. Es sind hauptsächlich Shakespearesche Stücke: „Heinrich IV." (1. Teil)[2]), „Koriolan", „Viel Lärm um nichts", „Komödie der Irrungen". Holtei betont, daß auch hier sein hauptsächliches Bestreben gewesen sei, die vielen Verwandlungen zu vermeiden, was ja bei der Darstellung Shakespearescher Stücke auf deutschen Bühnen die Hauptfrage ist[3]). Damit sieht er mit Recht seine Aufgabe als Bearbeiter gelöst. „Für das Übrige mag dann Shakespeare sorgen." Besonders die Bühneneinrichtungen von „Viel Lärm um nichts" und die der „Komödie der Irrungen" sind viele Jahre hindurch auf einer großen Anzahl von Bühnen sehr beliebt gewesen[4]).

In diesem Zusammenhange zu erwähnen wäre die gute Darstellung des „Lear", die Holtei in Riga zustande brachte[5]). Das führt uns auf seine Tätigkeit als Direktor und Dramaturg, die den letzten Teil seiner der Bühne gewidmeten Lebensjahre ausfüllt.

Nachdem Holtei von Anfang an bei den verschiedenen Theatern durch seine eigenartigen Anstellungsbedingungen mehr oder minder Einfluß auf die Leitung des Ganzen geübt hatte, übernahm er des öfteren selbständige Direktionsstellungen. Seiner kurzen und wenig rühmlichen Darmstädter Tätigkeit wurde schon gedacht. Nachdem er 1834/1835 an der Josephstadt in Wien außerordentliche Erfolge als Schauspieler errungen hatte, leitete er das von dieser Bühne abgezweigte Sommertheater in Baden[6]).

---

[1]) Fedor Wehl, Zeit und Menschen. Altona 1889. S. 320. Abgedruckt Schlesische Zeitung, 25. Januar 1889, Nr. 61.

[2]) Dieses richtete Holtei für die Aufführung in Breslau ein (23. April 1822); die Bearbeitung trug „alle Spuren kindlicher Pietät, die Alles retten, Nichts streichen möchte. Später lernt sich Letzteres." Holtei dichtete einen schwungvollen Prolog dazu. (Gedichte, S. 179.)

[3]) Vgl. Dr. O. Storch, Karl von Holtei. Ein Gedenkblatt zum 24. Januar 1898. Waldenburg 1897. S. 55.

[4]) Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, VII, 335, 338; VIII, 280 ff., 306 ff.; IX, 295 ff., 309 ff.; X, 361 ff. . . . V. J. VI, 329, 355, 358, 366.

[5]) V. J. V, 259. — Shakespeare-Jahrbuch VIII, S. 333.

[6]) V. J. V, 127. Eine Zusammenstellung der unter seiner Leitung in Baden aufgeführten Stücke: Wiener Allgemeine Theaterzeitung, 12. und 25. August 1835.

Nach seinen Andeutungen mag es ihm nicht recht gelungen sein, seine Stellung den Schauspielern gegenüber mit der nötigen Sicherheit zu wahren, auch verstand er sich zu wenig zur Rücksichtnahme auf die höchst prosaischen Forderungen einer solchen Interimsbühne. Trotzdem waren seine Erfolge — hauptsächlich durch die häufige Darstellung seiner allbeliebten Liederspiele — noch der Art, daß er mit dieser Probezeit zufrieden sein konnte.

Glänzend verlief seine Direktionszeit in Riga (1837/1839), dessen Theater er durch Anwerbung einer Truppe erst neu schaffen mußte[1]). In Riga wie in Mitau erregte er allgemeine Begeisterung, und Zeit seines Lebens denkt er mit warmer Freude an jene Jahre zurück (Graf. Briefe S. 217 ff.). Man ist so leicht geneigt, Holteis Theatertreiben als leichtfertiges Vagabundentum abzutun. Doch müßten schon seine Äußerungen über die Theaterleitung in Riga jenes Urteil ein wenig ändern. Entgegen dem Geschmack des Publikums folgte er nicht dem allgemein beliebten Grundsatz, durch zahlreiche Neuigkeiten die Zuschauer zu locken. Ihm stand der künstlerische Eindruck über der Rücksicht auf die Kasse. Die Heranbildung eines Ensembles, die nur durch häufige Proben und Wiederholungen ermöglicht wird, war sein Hauptziel. Wer derartige Grundsätze zur Tat macht, muß doch ziemlich ernst vom Theater denken, zumal ihre Verwirklichung bei den beschränkten Mitteln, die Holtei immer nur zu Gebote standen, große Schwierigkeiten bot[2]).

Der Sieg über die Geschmacksrichtung des Alltags, wie er ihn in Riga errungen hatte, blieb aus, als er in Breslau (1844/1845) die Stellung des stellvertretenden Direktors übernahm. Hier verlangte man eben nur Neues, und war die Schaulust befriedigt, so fragte man nicht viel nach dem Wie. Unter diesen Umständen war Holtei herzlich froh, daß er bald den wenig beneidenswerten Posten verlassen konnte.

Daß er im übrigen über das Theater z. T. sehr phantastische Ansichten hatte, wird niemand leugnen wollen. Die „zigeunerhafte Richtung“ seines jugendlichen Theaterideals nahm noch

[1]) V. J. V, 237 ff. — Gedichte, S. 190. — Sein damaliger Kapellmeister, Richard Wagner, urteilte freilich anders über die ihm unverständliche „Komödiantenwirtschaft“. (Gesammelte Schriften und Dichtungen. 2. Auflage. Leipzig 1887. IV, 257; IX, 171.)

[2]) Vgl. Eduard Devrient, a. a. O. V, 42.

in späterer Zeit greifbare Form an, indem er ganz ernstlich eine kleine Wandertruppe zu gründen beschloß (V. J. V, 193). Er schildert selbst ausführlich, wie er sich alles dachte: sechs bis acht Personen, ein kleiner, gut einstudierter Plan, ein musterhaftes Zusammenarbeiten, und dann von Ort zu Ort. Da es sich nicht um ein Vagabundieren handelte, sondern durchaus ernste Ziele mit dieser kleinen Truppe in schauspielerischer Hinsicht angestrebt wurden, verteidigt er seinen Plan ganz entschieden gegen philisterhaft-hochmütigen Tadel, wenn er auch seinen romantischen Beigeschmack gern zugibt. Der Tod seines Sohnes, den er in jener Truppe gründlich zum Schauspieler heranbilden wollte, vereitelte alle schönen Pläne.

Nur wenige Versuche machte er noch, nachdem er förmlich vom Oberpräsidenten — allerdings verschämt wegen seines kühnen Beginnens — die Konzession erbeten hatte. Trotz mancher Erfolge in schauspielerischer Hinsicht erwies sich das Unternehmen als unmöglich, da bei den gemischten Elementen der aus den Grafenorter Schloßaufführungen hervorgegangenen Truppe die Aufrechterhaltung der gesellschaftlichen Zucht große Schwierigkeiten machte.

Gab er so auch diese Bühne auf, so blieb ihm doch der Hauptgedanke, die Erziehung des Schauspielers, wichtig, ja er wurde zur „fixen Idee". Er suchte seine Verwirklichung nunmehr in der Gründung einer Theaterschule, d. h. eines dritten Theaters in Berlin, das, dem Hoftheater untergeordnet, für „dessen höhere künstlerische Zwecke" vorbereiten sollte[1]).

Noch einmal tauchte der alte Plan einer fahrenden Theaterschule auf, deren Vorteile vor der festen Bühne er in einem Aufsatz „Fahrende Theaterschule" (ein Traum) im Wolffschen Theateralmanach (1845) begeistert auseinandersetzte (V. J. V, 387). Über seine Stellung zum Theater der Zeit verweise ich auf den Abschnitt „Theatergeschichtliches" bei Landau[2]), dessen Hauptpunkte ich kurz hervorheben möchte. Die dichterische Gestaltung fand Holteis Theaterideal in seinem „Letzten Komödianten" (3. Aufl., durchgesehen von P. Barsch, Schweidnitz 1910).

---

[1]) Damit verdarb sich Holtei seiner Zeit die Möglichkeit, öfters in Schloßtheatern vor dem König seine Liederspiele geben zu dürfen, da der Generalintendant seine Theaterschule als Bedingung aufgefaßt hatte. (V. J. V, 235.)

[2]) a. a. O. S. 105.

Holtei hatte vor allem eine leidenschaftliche Abneigung gegen große Theater. Jedes Übermaß von Ausstattung ist ihm verhaßt. Damit pflege ein Sinken des künstlerischen Wertes der Aufführung Hand in Hand zu gehen[1]). Was er bei derartigen Bühnen am meisten fürchtet, ist die Bevorzugung der Oper, gegen die er an vielen Stellen eine ans Komische grenzende Wut äußert. Seiner ganzen Erbitterung über die Zustände deutscher Bühnen hat er besonders in der den „Grafenorter Briefen" einverleibten „Theatralischen Korallenschnur"[2]) (S. 92 ff.) Luft gemacht.

Ein musikalisches Werturteil über die Oper traute sich Holtei nicht zu, da ihm hier jede Vorbildung fehlte. Er sieht aber in ihr den Krebsschaden, den „liebenswürdigen Hauptfeind" des deutschen Theaters, da sie wie das Ballett[3]) nur den Sinnen schmeichle und ernste Kunstanforderungen unbefriedigt lasse. Ein eigenartiger Zufall ist es, daß gerade der Reformator der Oper, Richard Wagner, in Riga unter Holtei Kapellmeister war[4]). Holtei hat sich später hartnäckig gegen den Wert dieser Musik verschlossen; sie ging über sein musikalisches Verständnis, das sich über die schlichteren Werke der alten Meister nicht erheben konnte — und wollte[5]).

Holtei blieb stets ein laudator temporis acti. Seine Lieblingsbühne, die Königstadt, konnte freilich nur durch die komische Oper bestehen, zu deren Emporblühen Holtei durch die Anwerbung von Henriette Sontag das Beste beigetragen hat. Doch immer wieder grollt er, daß ein deutsches Theater ohne Oper

---

[1]) Über die praktischen Vorteile kleiner Bühnen spricht Holtei in den „Graf. Briefen" (S. 19 ff.).

[2]) Zuerst im „Pilot" (9. und 13. Januar 1840). Abdruck eines Teils im „Frankfurter Konversationsblatt" (24. Januar 1841). In Holteis „Gedichten", S. 325 ff.

[3]) Nur für die wahrhaft künstlerischen Leistungen Fanny Elßlers findet er begeisterte Lobesworte. Vgl. z. B. „Gedichte", S. 142. — Vgl. auch Ehrhardt, Fanny Elßler. Das Leben einer Tänzerin. Deutsch von Moritz Necker. München 1910.

[4]) Holteis Benehmen gegen Wagner im Privatleben verdient den schärfsten Tadel. Vgl. Max Koch, Richard Wagner. (Geisteshelden 55/56. Berlin 1907. I, 244 ff.)

[5]) Die im Gegensatz zu Mozart stehende neue Richtung kann er nicht schätzen. Vgl. Ein Prolog, welcher natürlich nicht gesprochen wurde (1856). („Gedichte", S. 262).

eben nicht denkbar sei[1]), und er verteidigt wenigstens seine Bühne leidenschaftlich gegen den Vorwurf, daß sie sich durch die „Große Oper" zugrunde gerichtet habe.

Im ernsten Schauspiel reichten seine eigenen Kräfte nicht aus zu beachtenswerten Leistungen. Doch zeigt er ein tiefes Verständnis für die klassischen Meisterwerke und tritt oft für ihre würdige Darstellung auf der Bühne ein. Er war aber zu sehr praktischer Theatermann, um nicht auch weniger wertvollen Versuchen das Wort zu reden, da er wohl einsah, daß das Publikum durch jene Klassiker allein nicht zu fesseln ist[2]). So verteidigt er manche Werke Kotzebues, Halms, Charlotte Birch-Pfeiffers, Raupachs und noch viel weniger namhafter Autoren, die uns heute überwunden erscheinen[3]). Doch waren eben gerade jene Jahre an wirklich großen Bühnenerscheinungen arm[4]).

Auf dem Gebiete des Lustspiels eifert Holtei gegen die Überhandnahme der Übersetzungen aus dem Französischen[5]). Auf seinem eigentlichen Gebiet, dem Liederspiel, wirkte er reformierend, indem er französischen Einfluß nur auf den Gesamtcharakter zuließ, während die fabrikmäßig arbeitenden Verfasser dieser Scherze, wie Angely und Blum, sich mit einer einfachen Übersetzung begnügten.

Was Holteis Stellung zur Schauspielkunst anlangt[6]), so war. nächst Fleck, Ludwig Devrient sein Liebling, der in ihm die nahezu lebenslange Theaterleidenschaft erregt hatte. Sein Spiel war wild-genial improvisiert, während er weniger Wert auf

---

[1]) Immermanns Musterbühne in Düsseldorf scheiterte an der Weigerung Mendelssohns, die Opernleitung beizubehalten!

[2]) So verteidigt Weidmann (Wiener Allgemeine Theaterzeitung 29. Januar 1835) Holteis Schaffen als ein Verdienst um die Tagesbühne. Seine Worte sind für ein Verständnis Holteis beherzigenswert.

[3]) Vgl. den Aufsatz „Über unser heutiges Theaterwesen" (1858). (Holtei. Charpie. Breslau 1866. I, 185 ff.).

[4]) Über seine Versuche sagt Holtei gelegentlich: „Die meisten meiner dramatischen Arbeiten sind viel zu poetisch für die oberflächlichen Bedürfnisse des modernen Theaterpublikums und andererseits viel zu gering für die ästhetischen Kunstforderungen strenger Beurteiler." (V. J. I, VII.)

[5]) Der Schutz kleiner deutscher Talente gegen die Bevorzugung geistloser Übersetzer war ein Hauptzweck des „Jahrbuchs". (VII, VII.)

[6]) Vgl. die kurze, treffende Charakteristik der bedeutendsten Schauspieler seiner Zeit in dem Nachruf „Karl Seydelmann" (Der Obernigker Bote, I, 100 ff.).

gründliche Vorbereitnng legte[1]). Er bildet den Gegensatz zur Weimarer Schule, die in Berlin durch P. A. Wolff vertreten war. (Charpie II, 43). Schließt Holtei sich später auch nicht ganz der etwas übertriebenen Auffassung Devrients an, so hat dieser doch viele Züge hergeben müssen zu dem Schauspielerideal, wie es Holtei in Wulf, dem Helden des „Letzten Komödianten", schildert.

Durch die Gründung einer Unzahl von Theatern sei zwar die bürgerliche Stellung des Schauspielers gehoben, doch zugleich der alte Korpsgeist zerstört worden[2]). Eine ideale Ausbildung des Schauspielers erscheint ihm nur möglich im Rahmen der früheren, seltenen Wandertruppen, wo sich ernst strebende Menschen zu einer geschlossenen Gesellschaft vereinigten. (Charpie I, 198.) Zu seiner Zeit gab es zwei streng geschiedene Kreise von Schauspielern. In den zahllosen Schmieren (Graf. Br. S. 265) vereinten sich die fragwürdigsten Elemente, die „Schauspieler" wurden, weil sie nicht gut etwas anderes mehr werden konnten. Die Mitglieder der stehenden Bühnen (mit besonderem Grimm bedenkt Holtei die Hoftheater) gehen in dem flachen Treiben der Gesellschaft unter, in die sie gnädig als Unterhalter gezogen werden. An die Stelle des Zusammenspiels tritt das Virtuosentum, das durch gespreizte Übertreibung die schlichte Natürlichkeit ersetzt, wie sie Holtei, obgleich als Schauspieler Dilettant, stets als die Grundlage der Kunst anstrebte. (Graf. Br. S. 233.)

Einen großen Teil der Schuld mißt er der üblichen Theaterleitung zu. Er verlangt von den Dramaturgen vor allem, daß sie selbst „darstellende Künstler und als solche taktfest, ein lebendiges Vorbild sein können." (V. J. VI, 152.) Wo das nicht der Fall gewesen sei, hätten die ganz großartig gedachten Theaterunternehmungen eines Goethe, Immermann, Tieck, Mosen keinen Bestand gehabt. Gerade von Weimar ist Holtei wenig befriedigt, trotz seiner unbedingten Verehrung Goethes. Dieser habe nie nötig gehabt, auf ein selbständig urteilendes Publikum Rücksicht zu nehmen, er habe stets den Geschmack diktiert und

---

[1]) V. J. IV, 250. — Seine Charakteristik bei Eduard Devrient, a. a. O. S. 171 ff.

[2]) Vgl. den Prolog „Zum neuen Jahr 1855". („Gedichte", S. 257.) „Theatralische Korallenschnur", Nr. 4, 5, 20, 22, 24.

sich in Weimar jede Kritik verbeten. So sei die von ihm angebahnte Richtung für öffentliche Theater mit freiem Alltagspublikum unmöglich. Die Weimarer Schule mußte mit ihrem Gründer und Beherrscher fallen. Die Reste, die Holtei noch zu sehen bekam, forderten seine Kritik heraus. (V. J. IV, 67.) Die Frage, ob der Bühnenleiter praktisch als Schauspieler tätig gewesen sein müsse, ist zum mindesten erörternswert, wenn wir sie auch heut verneinend beantworten werden.

Stets war Holtei bestrebt zu reformieren, doch fehlten ihm ästhetisches Feingefühl und gründliche Vorbildung, um seine Talente zur Geltung zu bringen. Er war zu sehr Augenblicksmensch, um höhere Ziele zu erreichen; er blieb als Dichter, Schauspieler, Dramaturg hinter seinen Plänen weit zurück. Er verzichtete, doch ohne mit dem, was er errungen hatte, zufrieden zu sein. Als er sich 1845 von der engeren Verbindung mit der Bühne zurückzog, mußte er bitter bekennen (V. J. V, 420): „Ich hätte freilich gern Dichter geheißen. Aber damit wird es, fürcht' ich, schlecht bestellt sein. Und das ist die Lehre, mein junger Leser, der Du in diesen Bänden blätterst, die Lehre, die ich Dir scheidend gebe: Nur jene sollen sich freiem, edlem Künstlertume widmen, welchen Gott den Stempel des Genies aufgedrückt."

II. Dramen[1]).

A. Das ernste Schauspiel.

1. Sagendramen.

Bei der Dramatisierung von Sagenstoffen wird sich von vornherein eine doppelte Aufgabe ergeben, die der Dichter lösen muß, wenn seine Schöpfung ernstere Ansprüche befriedigen soll. Einmal muß er sich im wesentlichen an den überlieferten Stoff anschließen; dieser ist in der Regel zu bekannt, als daß der Dichter, ohne den Eindruck willkürlicher Entstellung hervorzurufen, stark ändern könnte. Was er vorfindet, ist aber gerade bei den Sagen oft roh, oder aber so einfältig, daß es zwar beim Lesen anheimeln, nie aber ein gebildetes Publikum von den Brettern herab befriedigen kann. Daher muß der Bearbeiter vorsichtig mancherlei ausscheiden und in das Ganze Gedanken verweben, die dem Geiste der Zeit entsprechen. So nur kann er den an sich meist unmöglich-phantastischen Stoff für die Bühne gewinnen. Zu dieser schwierigen Aufgabe gehört ein Genie. So finden wir auch, daß nur ganz wenige auf diesem Gebiete Dauerndes leisteten. Goethes „Faust“ ist das Muster des vollendeten Sagendramas. Hier fand ein Genius in der wirren, auf gröbsten Effekt hinarbeitenden Darstellung der alten Sage das heraus, was allgemein menschlich in dem Magus war; der strebende Mensch wurde in Faust der Held, und doch behielt er deutlich die Züge der Sagenfassung bei.

Zu dieser schwierigen Doppelaufgabe fehlte Holtei jede Befähigung. Und so scheiterten seine Versuche auf diesem Gebiete. Im „Dr. Johannes Faust“ hält er sich zu eng an das

[1]) Eben erschien in Goedekes Grundriß IX, 496—547 eine erschöpfende Holtei-Bibliographie. Die Druckfahnen waren mir gegen Ende meiner Arbeit durch die Güte des Verfassers, Alfred Rosenbaum (Prag), zugänglich. Für alle Einzelheiten sei auf diese überaus verdienstvolle Arbeit verwiesen, die das reiche Material in denkbar größter Vollständigkeit vereint.

Puppenspiel, dessen Motive er großenteils nicht wählerisch genug übernimmt. Zugleich versucht er zwar, sein Stück in sprachlicher und inhaltlicher Hinsicht auf eine höhere Stufe zu heben, wobei sich Goethes Einfluß stark bemerkbar macht. Doch unvermittelt steht beides nebeneinander, so daß das Ganze als ein traurig zusammengeflicktes Machwerk erscheint.

Zog hier die allzu bequeme Anlehnung an die grobe Überlieferung das Stück herab, so schädigte im „Don Juan" die willkürliche Entfernung von der Sage die ganze Wirkung. Hinreißende Sprache und Gedankentiefe wird niemand dem Stück absprechen. Aber das moderne Gewand — Juan als regierender Fürst, politische Intriguen . . . — machen eine Ausführung und Lösung im Sinne der alten Sage unmöglich. Diese Auffassung zeigt, daß der Dichter den poetischen Schimmer verkannt hat, den das Sagenhaft-Mystische um den an sich rohen Stoff webt. Daher tritt das Brutale viel zu stark in Holteis „Juan" hervor. Von der Sage blieben eigentlich nur die Namen.

Zwischen beiden steht, was die Auffassung des Stoffes anlangt, „Robert der Teufel". Hier teilt Holtei einfach den Stoff in Akte und Szenen ohne jeden Versuch der Vertiefung.

Dr. Johannes Faust. (Melodrama in drei Akten.)[1]) Die gewissermaßen als Entschuldigung dienende Vorgeschichte haben wir schon in der „Einleitung" gegeben (S. 16 ff.).

Zugrunde legte Holtei die Gestalt des Fauststoffes, in der ihn die Marionettenspieler Schütz und Dreher noch zu seiner Zeit in Berlin aufführten. Goethe hörte später von Holteis Stück und ließ sich von Zelter darüber berichten. Dieser schrieb (Enslin, a. a. O. S. 23): „Du hast mir kein leichtes Pensum gegeben. Der Holteische „Faust" ist kein anderer als Dein „Faust", in bescheidene vier Akte gehüllt, die ihm noch viel zu weit sind, daß man nichts als Falten bemerkt, unter welchen es an allem fehlt, was einem Körper angehören könnte. Ein vollständiges vacuum, Volksdrama genannt. Das Ganze ist von unerträglicher langer Weile, und die vier Akte, worin schon sehr vieles gestrichen ist, währen noch immer vier volle Stunden."

Dieses harte Urteil enthält manches Berechtigte, ist aber doch sicher in dem einen Punkte falsch, daß Holtei — soviel muß man daraus entnehmen — eine Kopie von Goethes „Faust"

[1]) Beiträge für das Königstädter Theater, II, 1 ff. — Theater (1845), S. 178 ff.

habe anfertigen wollen. Nichts lag ihm ferner; dazu war er ein zu feinfühlender Verehrer des Meisters[1]).

Er versuchte auf der Grundlage des Puppenspiels etwas Neues, wobei allerdings erklärlicherweise Goethes Vorbild ihn unbewußt stark beeinflußte.

Wir kennen das Puppenspiel nicht aus einer Niederschrift, die etwa zu den Vorstellungen benutzt worden wäre. Ob es eine solche überhaupt gegeben hat, ist unsicher. Daß die Stücke der Überlieferung gemäß nach der Erinnerung gespielt und von Geschlecht zu Geschlecht vererbt wurden, nimmt Holtei selbst an, der der Dreherschen Truppe in den „Vagabunden“ (III, 23) ein Denkmal setzte. Er erwähnt auch die List, daß einige Gelehrte während der Vorführung eine Niederschrift zustande brachten. Der dort genannte Literarhistoriker Horn hat keine Abschrift, aber eine sehr eingehende Schilderung des Spiels entworfen[2]). Ferner haben wir zwei Berichte von der Hagens[3]), von denen sich der zweite auf Geißelbrechts Puppenspiel bezieht, also hier nicht eigentlich in Betracht kommt. Nach Schützes Tod schrieb Emil Sommer[4]) eine Skizze, die mancherlei Zusätze späterer Zeit enthält. Eine wirkliche Wiederherstellung des alten Schütz-Dreherschen Stückes versuchte Karl Simrock[5]), indem er seine Quellen möglichst zu vereinen suchte. Er hat es auch selbst noch in Berlin gesehen. Dies und die Übereinstimmung des Hornschen und Hagenschen Berichtes lassen seine Wiedergabe als dem Original nach Möglichkeit gleichend erscheinen.

Obgleich sich Holtei eng an das Puppenspiel anschließt, beseitigt er doch wenigstens den allergröbsten Unfug, der eben nur im Stile jenes Theaters seine Berechtigung hatte. Dahin gehört der Kasperle. Doch ließ er wieder mancherlei Plattheiten

---

[1]) „Gedichte“, S. 494 ff. — In den „Monatlichen Beiträgen“ (I, 255) liefert er eine vernichtende Kritik von Théaulons Faustdrama, bei der seine Begeisterung für Goethes Werk ihren Ausdruck findet.

[2]) Franz Horn, Die Poesie und Beredsamkeit der Deutschen von Luthers Zeit bis zur Gegenwart. Berlin 1823. II, 265 ff.

[3]) Germania IV, 211. (Scheibles Kloster V, 729.) — Germania IV, 219. (Scheibles Kloster V, 738.)

[4]) Scheibles Kloster V, Kap. 7.

[5]) Doctor Johannes Faust. Puppenspiel in vier Aufzügen. Frankfurt am Main 1846.

bestehen, die er bei folgerichtigem Verfahren auch hätte entfernen müssen. Auffallend ist, daß Holtei von der seit Marlowe feststehenden Überlieferung des Eingangsmonologes abweicht. Seine schwache Exposition führt die in jämmerlichster Kleinbürgerlichkeit gehaltene Gretchenepisode ein.

Der Verzweiflungsmonolog wird I, 2 nachgeholt, allerdings sehr kurz und schwächlich; der Gegensatz zu Wagner ist gleichfalls mehr angedeutet als ausgeführt. Holtei läßt das Beschwörungsbuch — wie Goethe — ohne weiteres in Fausts Besitz sein, während es ihm im Puppenspiel von den rätselhaften Studenten gebracht wird. Das Nachtwächterlied Rudolfs (Margaretens Vater!) vertritt den guten Geist des Puppenspiels. Wenn dieser dann Faust seiner feierlichen Stimmung entreißt, so ist das eine deutliche Anlehnung an die entsprechende Wagnerszene bei Goethe.

In den folgenden Auftritten bringt Holtei eine neue, ganz glückliche Idee. Der schlichte Mann aus dem Volke ist durch die Reformation in allerlei Glaubenszweifel gestürzt worden, deren Lösung er von dem berühmten Faust erhofft. Dessen Verzweiflung erreicht jetzt ihren Höhepunkt, als er sieht, daß er, der Weise, ebenso wenig eine Antwort findet wie jener, der sich nie mit Wissenschaft beschäftigt hat. Dieser Auftritt erregte Anstoß. Der König ließ fragen, ob der Verfasser katholisch sei, und faßte die Stelle als Angriff gegen das Luthertum auf, worüber wir heut so erstaunt sind, wie Holtei damals. Sie mußte bei den weiteren Vorstellungen wegbleiben (V. J. IV, S. 112 ff.).

Der nun folgende Auftritt der „Erscheinungen“ (Ruhm, Sparsamkeit, Neid) erinnert lebhaft an Marlowe[1]), wo Luzifer und Beelzebub dem Faust die sieben Todsünden vorstellen. Die Szene ist bei Holtei ganz überflüssig, ein bloßes Effektstück. Sie ersetzt den Auftritt im Puppenspiel, wo Faust die einzelnen Geister nach ihrer Geschwindigkeit fragt. In dieser alten Gestalt hat sie noch Lessing[2]). Die Beschwörung des Erdgeistes erscheint uns wie ein Miniaturbild neben Goethes Ausführung.

Dem ohnmächtigen Faust erscheint aus eigenem Antrieb Voland als „Fürst der Hölle“, das Zauberbuch hat keine Macht

[1]) Doktor Faustus; übersetzt von Wilhelm Müller. Berlin 1818. S. 50 ff.

[2]) Sämtliche Schriften; herausg. von Lachmann, 3. Aufl. besorgt von Muncker. Stuttgart und Leipzig 1886—1904. III, 382. — Lessings Faustdichtung mit erläuternden Beigaben herausg. von Rob. Petsch. Heidelberg 1911. S. 34 f.

über ihn. Im Puppenspiel ist er der schnellste der beschworenen Geister, ein Untertan Plutos[1]). Der Blutsvertrag, durch den Hokuspokus mit Margaretens Brusttuch vergröbert, zeigt mildere Bedingungen als im Puppenspiel. Der zur Gretchenepisode notwendige Verjüngungsprozeß ist bei Holtei nur angedeutet, während ihn Goethe in der Hexenküche großartig durchführt.

Sehen wir im ersten Akt deutlich den Einfluß der Goetheschen Dichtung, so folgt Holtei im zweiten im wesentlichen dem Puppenspiel. Die Szene, wo Antonius den Wagner über den „Ritter von Flammental" ausfragt, entspricht genau dem Zwiegespräch zwischen Karlos und Kasperle. Wagner muß überhaupt ein Stück der Kasperlerolle tragen. Sein Bild wird dabei durch die der komischen Figur eigenen Züge entstellt. Im Puppenspiel ist Wagner der strebsame, beschränkte Gelehrte, der es allmählich durch stille Arbeit bis zum Magnificus bringt, also im allgemeinen der Charakter, wie ihn Goethe köstlich ironisch und doch maßvoll als Typus des Durchschnittsgelehrten verewigt hat.

Auch in der Entwicklung Fausts treten altes Volksgut[2]) und moderne Auffassung unvermittelt nebeneinander.

Eigenartig und voller Widersprüche ist die unerläßliche Helenaepisode durchgeführt. Die dauernde Verbindung mit der Hölle erhofft Voland aus Fausts Leidenschaft für ein Geschöpf seiner Macht. Daher lockt er ihn von Margarete weg, beschwört Helena und läßt sie am Hofe von Parma als menschliches Wesen erscheinen! Die Verbindung Volands mit Helena, „den Kampf der christlichen Unterwelt, der modernen mit der antiken" (V. J. IV, 111) bezeichnet Holtei als Mittelpunkt seiner Idee. Daß diese von der Kritik so wenig beachtet wurde, kränkte ihn tief. Das Puppenspiel räumte Mephisto dieselbe Macht über die Antike ein. Goethen schien mit Recht diese Verbindung widersinnig. Er fügte das „Reich der Mütter" ein und vermittelte durch die Einführung der Idee. Faust selbst sollte in einer großartigen Szene Helena emporführen.

Fausts Liebe zu Helena als zu einem menschlichen Wesen

---

[1]) Auch bei Marlowe (S. 20) erscheint Mephisto freiwillig, aber als Diener des „großen Luzifer".

[2]) Die Streiche Fausts auf der Weltfahrt, wie sie die Diener erzählen (II, 7), erinnern an „Fausts Leben" von Widmann in Pfitzers Bearbeitung, herausgegeben von Düntzer. Berlin und Stuttgart 1885. S. 111 ff.

ohne Wissen von ihrer Vorexistenz ruft eine Fülle ungelöster Verwirrungen hervor. Unter dem Enfluß ihrer Liebe beschließt Faust, nach der Vorführung der versprochenen Bilder seinen Bund mit Voland zu lösen und, vom Gaukelwesen frei, mit Helena Mensch zu sein. In einer schwungvollen Liebesszene (II, 6) bestärkt ihn Helena in seinem Entschluß.

Volands Gegenspiel setzt eigenartig ein. Er läßt von der Herzogin als letztes Bild eine Hinrichtung fordern, wo Gretchen als Opfer erscheint; das veranlaßt Faust, Helena zu verlassen. Wir haben auch hier wohl eine Erinnerung an Goethe (Nacht. Offen Feld).

Warum vernichtete Voland Helena nicht, wie er sie geschaffen hatte, wenn sie einen ungewollten guten Einfluß auf Faust ausübte! Wie steht eigentlich der christliche Teufel zur antiken Unterwelt? Helena gesteht ihm (II, 11) Macht über sich zu: „Dein ist jetzt noch die Macht. Ich weiche! aber nicht um heimzukehren in der Vergessenheit Tod. An diesem Lichte will ich neues Leben sammeln . . . " Warum benutzt Voland die Zeit, ehe sie Wesenheit gewinnt, nicht? Wie vereint sich damit andererseits III, 8, eine von tiefster Poesie durchwebte Szene?

„Kaum berühr' ich die Erde,
Fühl' ich
Alten Triebes göttliche Lust;
Ew'ge Mythen ersteh'n;
Ich bin,
Ich lebe." Oder:

„Steh' ich doch auf meiner Stelle
Fest wie Du nur, hingestellt,
Denn nicht größer ist die Hölle
Als die alte Unterwelt." Oder:

„Losgerungen hab' ich mich. Ich bin kein Schatten mehr, ich bin ein Wesen! Meine Seele hat Gedanken, ich fand mich selbst wieder, und meine alten Götter sind ewig jung."

Die Stellen scheinen doch zu zeigen, daß Helena vom Augenblick ihres Erscheinens auf Erden der Macht Volands entzogen ist. Und tatsächlich endet sie, indem sie sich auf rätselhafte Weise in Rauch auflöst, nicht durch einen Machtspruch des Höllenfürsten! So verwickelte sich Holtei in Widersprüche; derartig tiefsinnige Probleme lagen ihm zu fern.

Über dem dritten Akt lagert eine schrecklich kleinbürgerliche Stickluft. Der Gipfel der Geschmacklosigkeit dürfte es

sein, wenn die griechische Helena zu Margarethe kommt, um mit einigen frivolen Worten Fausts Kind zu fordern!! (III, 4.) Der Kindesmord des gefallenen Mädchens wird in peinlicher Breite vorbereitet. Hier finden wir wieder allerlei Goethesche Züge. Die Staarin ist ein Gegenstück zu Marthe. Rudolf übernimmt Valentins Rolle (III, 3). Daneben finden wir Puppenspielmotive, z. B. den Raben, der das Giftfläschchen herunterwirft. Der Kindesmord wird mit Gründen entschuldigt, wie wir sie ähnlich in Werthers Brief vom 2. August finden. Unsäglich prosaisch ist die Gerichtsdienerszene (III, 7). Gegen Ende des Stückes verließ den Dichter jeder poetische Geist. Wagnern finden wir als Nachtwächter wieder (Kasperle!); er klärt Faust über das Geschehene auf. Die Begegnung mit Margarete erinnert stark an die Kerkerszene bei Goethe; sogar das „Heinrich! Mir graut's vor Dir" ist in „Faust, ich verabscheue Dich" verballhornisiert. Volands Befreiungsversuche scheitern an Margaretens Sehnsucht nach Buße im Tode.

Mit einer rohen Spektakelszene schließt das Stück, Voland geht seines Rechtes auf Faust durch das Erscheinen eines Bildes (Margarete betend vor dem Kreuz) verlustig!

Der Schluß ist völlig unbefriedigend. Der Kern der Sage geht vollkommen verloren. Das Puppenspiel hat wenigstens die erschütternde Reueszene Fausts, wo er zwischen Rettung und Verderben schwankt, und wo, wenn auch mit groben Mitteln, die Teilnahme des Zuschauers aufs Höchste gespannt wird. Holteis Faust schwärmt nur sentimentalisch in hohlen Phrasen. Er übergibt sich am Schluß der Hölle, seine Erlösung entbehrt jeder Begründung. Bei Goethe wird der strebende Faust erlöst. Dem Puppenspiel lag dieser Gedanke fern, und folgerichtig verurteilt es Faust zur Hölle; Holtei erlöst ihn durch einen deus ex machina.

Fassen wir die Einflüsse auf Holteis Stück zusammen: den Gang der Handlung entlehnt er dem Puppenspiel. Die Auffassung des Helden ändert er insofern wesentlich, als Faust schon unter dem Einfluß der Leidenschaft für Helena den Willen zeigt, sich aus den Fesseln der Hölle zu befreien, während er es dort nur unter dem Druck der Todesangst versucht. Eine weitere Neuerung ist die Liebe zu Margarete mit ihrem entscheidenden Einfluß. Diese Szenen sind in deutlicher Anlehnung an Goethe geschrieben, nur ruht Fausts sinnliche Liebe zu der

Magd nicht auf dem reinen Grunde wie bei Goethe Fausts zarte Liebe zu Gretchen, so daß die Erlösung durch das „Ewig-Weibliche“ nicht wahrhaft vorbereitet ist. Auf die verunglückte Neugestaltung der Helenaepisode wiesen wir schon hin. Was Holtei hier und im dritten Akt an Eigenem hinzugetan hat, ist als gänzlich verfehlt zu betrachten.

Und so rechtfertigt sich Kochs Urteil: „Holtei . . . trug keine Scheu, selber einen »Dr. Johannes Faust« zu verbrechen“ [1]). Im Grunde ist dieses Machwerk tatsächlich ein Verbrechen gegen den Geist der Faustsage.

Die Erstaufführung fand am 10. Januar 1829 statt. Karl Blum lieferte die begleitende Musik. Die Aufnahme war nicht ablehnend, aber kühl. Nach Goethe einen „Faust“ zu schreiben, ist überkühn. Auch andere, die es versuchten, sind elend gescheitert oder in den Anfängen stecken geblieben. Nur einige wenige möchte ich nennen [2]). Die nachgoethischen Faustdramen sind ihrem Inhalt, ihren Quellen und ihrer literarischen Bedeutung nach eingehend von Dr. Warkentin [3]) besprochen worden. Die meisten sind als Bühnenwerke unbekannt geblieben, nur Klingemanns „Faust“ ist oft aufgeführt worden [4]). Er berührt sich insofern mit unserem Stück, als Faust sich auch dort in Helena als in ein menschliches Wesen verliebt. Allerdings verwandelt sie sich — dem Puppenspiel folgend — in ein abschreckendes Phantom. Mit den übrigen hat Holtei so gut wie nichts gemein. Diese stehen z. T. der Sturm- und Drangzeit nahe und lassen, ihren Quellen entsprechend, (Klinger, Maler Müller, Soden, Klingemann) einen Himmelstürmer in Faust auftreten, was Holtei gänzlich fern lag, oder sie erniedrigen den Stoff zum Familienstück, wovor sich Holtei auch zu hüten verstanden hat — mit Ausnahme einiger Szenen im dritten Akt. (Benkowitz, Komareck, Schink). Einige schmieden um Fausts

[1]) Kunstwart XI, 1, S. 311. Dieser Aufsatz enthält eine gerechte Würdigung von Holteis Verdiensten, wenn er auch seine Fehler und Irrtümer kritisch hervorhebt.

[2]) Eine Zusammenstellung der Faustdramen bei Scherer, Geschichte der deutschen Literatur. 8. Auflage. Berlin 1899. S. 703 ff., wo auch Holtei erwähnt ist.

[3]) Nachklänge der Sturm- und Drangperiode in Faustdichtungen des 18. und 19. Jahrhunderts. (Munckers Forschungen I.)

[4]) Leipzig und Altenburg 1815. — Holtei spielte in Breslau darin den Wagner. (V. J. III, 37).

Person endlose Hofintriguen (Ludwig Schöne). Andere wieder behalten ohne Rücksicht auf moderne Auffassung den Höllenspuk des Volksbuchs und des Klingerschen Romans bei (Klingemann) oder sie verflechten den Helden in selbsterdachte flache Abenteuer (Voß, Braunthal). Ganz eigenartige Wege schlägt Schreiber ein, der Faust am Ufer des Ganges Wahrheit suchen läßt.

Bevor wir uns zu Holteis „Don Juan" wenden, möchte ich noch zwei Dichter erwähnen, die, wie er, neben dem Fauststoff auch diesen diametral entgegengesetzten und doch in zahlreichen Zügen wieder ganz ähnlichen Stoff behandelt haben, und die die Kühnheit besaßen, beide in einem Drama zu vereinen.

Der erste ist Niklas Vogt[1]) mit seinem „Färberhof oder Buchdruckerei in Maynz. Frankfurt am Main 1809". Ganze Szenen sind aus Mozarts Operntext abgeschrieben, nur die Namen sind geändert; bald macht sich der Verfasser auch von dieser Fessel los, und wir finden nach der Kirchhofsszene statt Faust und Wagner einfach Juan und Leporello. Dann artet das Stück in wilden Unsinn aus. Die Verbindung der beiden Sagen ist also hier ganz willkürlich und sinnlos erzwungen.

Wahrscheinlich angeregt von diesem „Werk", versuchte Grabbe in seinem „Don Juan und Faust"[2]) eine künstlerische Vereinigung[3]) der beiden Stoffe. Die Charaktere der beiden (!!) Helden entwickelt er getrennt; ihre Verbindung erfolgt dadurch, daß sie als Nebenbuhler um die Gunst desselben Mädchens werben, was Warkentin mit Recht als plump tadelt. Die Gegenüberstellung hätte nur Sinn gehabt, wenn wirklich in Faust der Untergang der zu übersinnlichen, in Juan der zu sinnlichen Natur dargestellt worden wäre, wie Grabbe es erreicht zu haben meinte. Nun triumphiert aber in Faust am Schluß auch die Sinnlichkeit, nur daß er keine Gegenliebe findet, so daß, wie Warkentin satirisch bemerkt, der Unterschied beider nur darin besteht, daß der eine sehr viel Glück bei Weibern hat und der andere nicht. Die beiden Sagen sind viel zu inhaltsreich, als daß ihre Behandlung in einem Stück auch nur annähernd in erschöpfender Weise möglich wäre.

[1]) Karl Engel, Die Don Juan-Sage auf der Bühne. Oldenburg 1887. S. 134 ff.

[2]) Werke II, 3; herausgegeben von Grisebach. Berlin 1902. — Engel, a. a. O. S. 141.

[3]) Vgl. Otto Nieten, „Don Juan und Faust" und „Gotland". Eine Studie über Chr. D. Grabbe. StVglLit. IX, Heft II. Berlin 1909. S. 193 ff.

Es würde viel zu weit führen, noch weitere Faustdramen heranzuziehen, nur Lenaus „Faust“ [1]) möchte ich noch kurz erwähnen, der sich insofern näher mit Holtei berührt, als auch dieser Dichter neben „Faust“ auch den „Juan“ in einem dramatischen Versuch behandelt hat. Lenaus Faustdichtung vereinigt lyrische, epische und dramatische Elemente in sich.

Eigenartig ist der Trostgedanke Fausts, er sei nur ein Traum Gottes, als solcher Schein und dem Teufel nicht verfallen. Er tötet sich. Satan bezeichnet seine Phantasieen als Irrtümer und erhält ihn als Beute. Das „Gedicht“ zeigt eine herrliche Sprache und ist von ergreifender Wirkung. Sehr viel ist goethisch darin, besonders der „Besuch“, der uns Faust und Wagner in der Anatomie vorführt.

Lenaus „Don Juan“ behandeln wir näher bei Holteis entsprechender Dichtung, zu der wir jetzt übergehen.

Don Juan [2]). Der Juan-Stoff steht an Bedeutung und Verbreitung nur wenig hinter dem Faust-Stoff zurück, mit dem er eine große innere Verwandtschaft hat. Der gemeinsame Grundgedanke ist der, daß beide Helden durch maßloses Streben ins Verderben geraten; Faust sucht übermenschliches Wissen, Juan grenzenloses Genießen. Die älteste dramatische Behandlung des Juan-Stoffes ist der „Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra“ [3]). Als Verfasser nennt man Fray Gabriel Tellez, der unter dem Namen Tirso de Molina Komödien schrieb [4]).

Der Ursprung der Sage ist in letzter Zeit Gegenstand mannigfacher Erörterungen gewesen, die zu ganz verschiedenen Ergebnissen geführt haben.

Karl Engel [5]) nimmt noch eine geschichtliche Grundlage an, doch hat die neuere Forschung ergeben, daß jene angeblichen historischen Tatsachen falsch sind. Engel sagt auch (S. 304): „Diese geschichtlichen Nachrichten über die Person des Don Juan wie der Familie Tenorio sollen sich, wie verschiedene

---

[1]) Faust. Ein Gedicht. Stuttgart und Tübingen 1836.

[2]) Dramatische Phantasie in sieben Akten von einem deutschen Theaterdichter. Paris 1834. (In Wirklichkeit bei Wigand in Leipzig.)

[3]) Comedias escogidas de Fray Gabriel Tellez 1848. S. 572. Übersetzt von Dohrn, Spanische Dramen. Berlin 1841. I, 1. — Holtei hat Dohrn persönlich gekannt: V. J. V, 382.

[4]) Dohrn, a. a. O., Einleitung S. XI.

[5]) Zwei Kapitel aus der Geschichte der Don Juan-Sage. ZVgl. L. I, 392.

Schriftsteller mitteilen, in spanischen Chroniken befinden." Die neue Auffassung der Sage danken wir Jakob Zeidler (Z Vgl L. IX, 88 ff.) und Farinelli[1]). Geteilt wird sie von Bolte (Z Vgl L. XIII, 374 ff.) und Ottokar Fischer (St Vgl L. V, 226 ff.), die durch umfangreiche Materialsammlung diese Theorien stützen. In einzelnen Punkten gehen indessen die Ansichten auch dieser Forscher auseinander. So nehmen Farinelli und Zeidler eine Lokalsage als Quelle an, während Bolte und Fischer diese leugnen. Versuchen wir kurz zusammenzufassen, aus welchen Elementen jene erste Behandlung wahrscheinlich entstanden ist[2]).

Die Grundlage bildet die Leontiusfabel, deren Kern folgender ist: Im Übermut beleidigt ein Mensch einen Totenschädel und lädt ihn zu sich zum Gastmahl. Der Tote erscheint und tötet den Frevler, oder aber er lädt ihn zu sich in die Gruft, wo er alsdann den Racheakt vollzieht. Die Fabel findet sich in zahlreichen Volkssagen auf die verschiedenste Weise ausgeschmückt[3]). Bühnenmäßig behandelt ist sie zuerst 1615 als Jesuitendrama in Ingolstadt aufgeführt worden.

Eine Version war dem Burlador-Dichter bekannt, und zwar eine solche, wo der Tote den Spötter in der Gruft umbringt, also wahrscheinlich nicht das Ingolstädter Drama selbst.

Es tritt hier als Grundzug der Drang nach übermenschlichem Wissen in den Vordergrund. Die Überhebung des Menschen und die Lästerung Gottes werden bestraft. Keine Spur findet sich noch von sinnlicher Wollust, als deren typischer Vertreter uns Juan heute gilt. Dieses Motiv ist Eigentum des Burlador-Dichters. Fischer sagt treffend: „Don Juans Seele ist der Sage erst von Spanien eingehaucht worden".

Außer dem Leontius-Stoff sind im „Burlador" gewiß noch manche literarische Vorbilder benutzt worden. So dankt der Verfasser die Einführung der steinern Bildsäule[4]) wahrscheinlich

---

[1]) Don Giovanni, Note critiche im Giornale storico della letteratura italiana XXVII, 1—77, 254—326 und Homenaje á Menéndez y Pelayo, I, 205 ff.

[2]) Vgl. noch Josef Klapper, Eine Quelle der Don Juan-Sage. St Vgl L. IX, Heft 2, S. 190.

[3]) Über die Zurückführung auf die Makariuslegende, St Vgl L. V, 233.

[4]) Daß der Dichter häufig von dieser Ausdrücke braucht, die nur auf einen Toten passen — eine Erinnernng an die Vorlage — erwähnt Fischer St Vgl L. V, 226.

Lope de Vega[1]). Ganz geklärt ist das Quellenverhältnis noch nicht, doch gewinnt die Entstehungsgeschichte durch die Zurückführung auf die Leontius-Fabel ein ganz anderes Bild.

Die mit historischen Namen aufgeführten Personen haben mit der ihnen vom Dichter zuerteilten Handlung nichts zu tun. Von Lokalüberlieferungen spielt höchstens das mit Inschrift versehene Denkmal eine Rolle.

Tirsos Stück nimmt als erste dramatische Behandlung der Juan-Sage eine bedeutende Stellung in der Literatur ein und wird die Quelle für zahlreiche Dramen in verschiedenen Literaturen[2]).

Seine Berühmtheit und Unvergänglichkeit verdankt Don Juan der Oper Mozarts[3]). Der Textdichter seines „Don Giovanni" ist der Italiener Lorenzo da Ponte[4]). Die erste deutsche Übersetzung lieferte Neefe; sie wurde bei einer Aufführung in Mainz am 23. Mai 1789 zum ersten Mal verwertet. Bis heut maßgebend ist die Übersetzung von Rochlitz (Reclam 2646). Die für München von Possart redigierten Texte weichen nicht wesentlich ab; sie suchen engeren Anschluß an den italienischen Wortlaut.

Durch Mozart wurde Holtei zu seinem Werke angeregt, das er anonym erscheinen ließ und von seinem „Theater" ausschloß. Es ist nie zur Aufführung gekommen. Das Buch ist selten[5]). So hat es z. B. Engel während seiner Arbeit nicht vorgelegen. Er erinnert sich nur gelesen zu haben, daß „das Stück vieles enthält, was sich für eine Aufführung nicht eignet". Holtei schien es notwendig, sein Stück in der Vorrede in Schutz zu nehmen. Er verteidigt sich gegen den Vorwurf der Unsittlichkeit, den ihm das Buch eintragen würde[6]). Er nimmt für sich das Recht in Anspruch, jede Seite der menschlichen Natur — auch die Nachtseiten — „in ihrer Nacktheit zu schildern". Sein

[1]) „Dineros son calidad", vgl. ZVglL. XIII, 397.

[2]) Vgl. Karl Engel in dem oben angeführten Buch (S. 33[1]). Auch Riemann, Opern-Handbuch. Leipzig 1886. S. 109.

[3]) Erste Aufführung am 29. Oktober 1787 in Prag.

[4]) Inhalt des italienischen Originals siehe Engel, a. a. O. S. 93.

[5]) Die Breslauer Stadtbibliothek und Professor Koch besitzen je ein Exemplar.

[6]) In den V. J. (IV, 369) spricht Holtei, ohne den Titel zu nennen, ausführlich von dem Stück, das ihn fünf Jahre beschäftigt hat. Resigniert muß er seine schweren Bedenken als überflüssig erkennen: „Lieber Gott, alle Besorgnisse, welche seinem Erscheinen vorangingen, wären unnötig gewesen. Kein Teufel hat Notiz davon genommen . . ."

Zweck sei nicht, eine schlüpfrige Darstellung zu geben, sondern „den Irrtum einer großartigen Persönlichkeit, die, hochbegabt, dennoch in Wollust untergeht, konsequent durchzuführen".

Freiheit in der Wahl und Behandlung seines Stoffes wollen wir jedem Dichter gern zugestehen, doch muß der gerechte Beurteiler des Werkes zugeben, daß Holtei in der Ausübung seiner Dichterrechte hier zu weit gegangen ist. „Dramatische Phantasie" nennt er das Stück. Seine Phantasie hat zu Unrecht Einzelheiten deutlich ausgemalt, deren Andeutung genügt hätte; er schwelgt förmlich in erotischen Szenen. Gleich der Anfang gibt uns eine Probe davon.

Don Juan — hier als regierender Fürst eingeführt (s. o.) — vergewaltigt Anna, die Tochter des Komthurs und Braut des Oktavio. Bei dem Versuch, ihr Schreien zu verhindern, glaubt er sie erstickt zu haben. Anna, aus der Ohnmacht erwacht, erzählt den Vorgang ihrer Mutter, die sie, um ihr die Schande zu ersparen, tot sagen und heimlich in ein Kloster bringen läßt.

Diese Fassung weicht von der üblichen Überlieferung ab. Dort versucht Juan, Anna in der Maske ihres Bräutigams zu täuschen, wird vom Komthur überrascht und zum Zweikampf herausgefordert, in dem er jenen tötet[1]). In Heyses Drama gelingt es Juan, Anna als Nonne zu verführen; sie stirbt bei der Geburt eines Sohnes, und auf einem Konflikt zwischen Vater und Sohn baut sich das ganze, vollkommen verfehlte Stück auf[2]). Bei Holtei ist die Abweichung durch die Änderung am Schluß bedingt, wo die totgeglaubte Anna die sprechende Statue des Komthurs ersetzt.

Gerade die Art, wie die Juan-Dichter die Sinnlichkeit des Helden zur Darstellung bringen, wird ein Maßstab für den Wert ihres Werkes sein. Es ist schwer, in dem Genußmenschen die „großartige Persönlichkeit" so zur Geltung zu bringen, daß wildes Begehren durch wahre Leidenschaft geadelt wird. Und

---

[1]) Burlador II, 10 (ähnlich I, 1). Im Puppenspiel: Scheibles Kloster III, 707. — Engel, Deutsche Puppenkomödien, III, 71. — Mozart I, 2; Grabbe II, 2 und III, 1. Bei Molière (Grands écrivains V) ist aus Rücksicht auf die Einheit der Zeit diese Szene vor den Beginn des Stückes gelegt. Auch widersprach die Darstellung des Mordes dem Charakter der „comédie". Erwähnt wird das Ereignis S. 92.

[2]) „Don Juans Ende", Trauerspiel in fünf Akten (1883). — Dramen IV, 275. Berlin 1886.

so bringt es einen unfeinen Zug in Juans Bild, wenn er aus seiner Herrscherstellung das Recht ableitet, zügellos seine Begierden zu befriedigen.

Bald spielt, durch Holteis unglückliche Änderung bedingt, das Politische hinein. Oktavio sucht seine Rache durch die Teilnahme an einer Verschwörung gegen den Fürsten! Die Verschworenen setzen sich aus den unwürdigsten Elementen zusammen, die in ganz eigensüchtigen Hoffnungen den Umsturz betreiben. Den Anstoß zu diesen hier fremdartig anmutenden Szenen erhielt Holtei vielleicht von der Julirevolution. Die Schilderung der aufrührerischen Kreise zeigt deutlich, wie wenig Berechtigung er derartigen Unternehmungen zugesteht.

Eine eigenartige Rolle teilt Holtei der Mutter Juans zu. Um ihren Sohn von seiner lasterhaften Lebensbahn abzubringen, entschließt sich die Fürstin ihm gegenüber zu einem schweren Selbstbekenntnis, das ihn warnen soll. Sie hat ihrem Manne die Ehe gebrochen, Juan ist der Sünde Kind. Der Fürst, der ihm nach dem Leben stellte, ist durch Gift von ihrer Hand gestorben. Doch dieses Geständnis veranlaßt Juan nur zu rücksichtslosen Hohnworten. Für diese Schuld im Hause Juans finde ich keine Parallele in den übrigen Bearbeitungen. Dort spielt die Mutter nirgends eine Rolle, der Vater ist es, der sich vergeblich bemüht, seinen Sohn zu bessern. Molière benützt die Gelegenheit, um dem Adel seiner Zeit ein ernstes „noblesse oblige“ zuzurufen (IV, 5), der Vater wird sonst wohl von Juan verhöhnt, geschlagen, oder gar aus Habgier ermordet.

Der Gedanke, den Charakter des Helden aus Sünden der Eltern zu erklären, findet sich auch in „Robert dem Teufel“, wo er eine noch bedeutsamere Rolle in der Entwicklung des Stückes spielt.

Die Ankunft Elvirens bringt eine Steigerung der Handlung. Sie ist gewissermaßen die Vertreterin aller Opfer, die Juan vor dem Einsetzen unseres Stückes verlassen hat; sie erhebt sich über alle durch die Tiefe ihrer Leidenschaft, die sie freilich jeden Stolz vergessen läßt. Spielt sie bei Holtei eine wenig feine Rolle, so haben andere Dichter es sich angelegen sein lassen, eine wahrhaft edle Erscheinung aus ihr zu bilden. So wird sie bei Mozart aus der erbitterten Getäuschten (I, 6) zur ernsten, wunschlosen Mahnerin (II, 21). Noch erhabener und schöner zeichnet sie Molière (IV, 6).

Juan flieht vor ihr und überläßt es Leporello, die Unglückliche zu trösten. Das geschieht in einer dem Mozart-Text ganz entsprechenden Szene, wo uns das Vorleben Juans aus dem Kalender der Verführten tragikomisch entgegentritt. Gehört diese Liste schon stark ins Gebiet des Burlesken, so findet sich doch selbst bei einem Dichter wie Lenau in seinem Juan-Fragment eine ähnliche Plattheit, die wir bei ihm nicht vermuten sollten. Dort erscheinen die von Juan verführten Frauen mit seinen Kindern (!!) kurz vor seinem Tode. Juan zeigt ihnen als Trost ein Testament, durch das er nach jener Liste an die einstigen Geliebten Legate verteilt[1]). Der Edelmut des Helden hätte nicht gut auf geschmacklosere Weise hervorgehoben werden können. Die Szene steht in schroffem Widerspruch mit der grandiosen Großzügigkeit des Ganzen.

Die Zerlinenepisode entwickelt sich im engen Anschluß an Mozart. Im „Burlador" entspricht diesen Vorgängen II, 16 ff. Dort ist in einer früheren Szenenfolge eine ähnliche Tat Juans an der Fischerin Tisbea behandelt, bei Molière (II, 2) wird sein Plan noch vereitelt. Überall findet sich dasselbe Motiv: Juan befriedigt seine Leidenschaft bei Mädchen niederen Standes, wobei er nicht davor zurückscheut, das Glück junger Paare zu zerstören. Gemildert wird seine Schuld dadurch, daß diese Mädchen ihm nur zu bereitwillig entgegenkommen und gern den vornehmen Herrn statt des einfachen Bräutigams wählen.

Holteis dritter Akt bringt uns einen psychologisch feinen Beitrag zur Charakteristik Annas und des Helden. Ihr Haß gegen den Verführer muß bald dem Gefühl leidenschaftlicher Liebe weichen. Auch dieses reine Geschöpf kann sich dem Zauber seiner Persönlichkeit nicht entziehen — es ist der höchste Triumph seiner Macht.

An ihren Seelenadel erinnert Lenaus Maria. E. T. A. Hoffmann hat in einer Novelle behauptet[2]), schon in Mozarts Oper liebe Anna ihren Verführer. Doch bietet der Text dafür gar keinen Anhalt, wenn man nicht alle Worte Annas für Heuchelei nehmen will; Hoffmann schließt es aus der Musik, er empfindet es in

---

[1]) Lenaus Werke, herausg. von Max Koch. Stuttgart 1888: Kürschners Nationalliteratur Bd. 155. Vers 1037—48.

[2]) Werke (Hempel, Berlin) V, 69. (Phantasiestücke in Callots Manier. I, 4.)

die Oper hinein. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Holtei von ihm beeinflußt den Zug in sein Stück aufgenommen hat[1]).

Wenn die Äbtissin Anna als Werkzeug zur Vernichtung Juans zu benützen gedenkt, so spukt hier vielleicht die alte Fabel, die Franziskaner hätten Juan ins Kloster gelockt, ihn getötet und die Nachricht ausgesprengt, er sei von der beleidigten Statue erschlagen worden (ZVglL. I, 394).

Sehr geschickt kennzeichnet Holtei Juans Genienatur, wenn er ihn sich in Lobeshymnen auf Shakespeare ergehen läßt, bei dessen Lesung er ihn uns vorführt. Es ist die Stelle wohl auch zugleich eine Herzensergießung des Rezitators Holtei selbst!

Als Fürst ist Juan unbedingter Selbstherrscher. Für das Volk hat er nur das Gefühl grenzenloser Verachtung. Nur eins kann ihm Furcht einflößen, daß sein Lebenselement, die Sinnlichkeit, ihn einmal nicht mehr ganz erfüllen könnte. Was er hier nur fürchtet, läßt Lenau an ihm in Erfüllung gehen. Seine Lebenskraft erlischt, der Überdruß gewinnt Gewalt über ihn, und schauerlich endet er:

„Mein Todfeind ist in meine Hand gegeben;
Doch dies auch langweilt, wie das ganze Leben."

In der keuschen Liebe des Pagen Innozenz gibt uns der Dichter ein wirkungsvolles Gegenbild zu der Empfindungswelt Juans. Aber auch auf diesen fällt ein versöhnendes Licht durch die Schilderung seiner ersten Liebe, die rein und hoch blieb bis zum Augenblick des Besitzes. Seitdem kennt er nur die Sinnlichkeit, die zu befriedigen er Opfer auf Opfer häuft[2]) — das Ganze ein glücklicher Gedanke des Dichters.

Auch Lenau hat dieses Motiv aufgenommen. Hier erhebt sich Juan über seine wilde, Wechsel heischende Sinnlichkeit; Verlangen wird Sehnsucht; eine solche Liebe kann, das fühlt er, wenn sie erwidert wird, erst im Tode enden. Wie Lenau sich

[1]) Vgl. Holtei, Der Obernigker Bote, II, 54. („Ophelia und der Student von Wittenberg".) Hier gewinnt ein Zuhörer während der Oper unter dem Einfluß eigener Erlebnisse Sympathie für Juan, den er früher verabscheut hat.

[2]) Heyse mildert den Eindruck seines wilden Lebens durch die Betonung der geistigen Vereinsamung, die Juan schmerzlich empfindet (I, 7). Seinem Sohn gegenüber, der ähnlich wie hier Innozenz empfindet, erscheint er als der brutale, erfahrene Kenner weiblicher Schwäche. Diese Szene (II, 2) erinnert im Tone auffallend an die entsprechende bei Holtei.

die Entwicklung des Verhältnisses Juans zu Anna gedacht hat, läßt sich leider nicht erkennen.

Nach einigen Szenen, die uns in den Kreis der Verschwörer führen, kehrt Holtei zur Überlieferung zurück. Wir finden Juan auf der Hochzeit Zerlinens. Diese Situation findet sich in zahlreichen Bearbeitungen vom „Burlador" an, auch im Puppenspiel[1]). Holtei wendet die Episode tragisch; Juan tötet den Massetto, und Zerline stirbt unter den Händen der wütenden Bauern, den Namen Juans auf den Lippen! Im „Burlador" vereint sich am Schluß das Bauernpaar, ebenso bei Mozart, wo sich einige Eifersuchtsszenen sehr glücklich dem Operncharakter einfügen (I, 9, 19, 20, 25; II, 8). Bei Molière wird, wie wir sahen, der Versuch Juans verhindert. Im Rahmen des ernsten Stücks ist Holteis Lösung der anderen, etwas leichtfertigen, vorzuziehen.

Auf der Flucht vor den Bauern trifft Juan im Walde einen Einsiedler. Juan bekämpft in wildgenialer Leidenschaft mit ironischer Bitterkeit das Gesetz als Vorsicht der Schwachen und die Tugend als Heuchelei[2]). Der Eremit setzt dagegen seinen festen Glauben, daß nichts wider Gottes Willen geschehe. Um ihn doch endlich zu überwinden, tötet ihn Juan — der Mord ist doch sicher gegen Gottes Willen (!!). Doch der Sterbende begrüßt den Tod als ersehnte Erlösung. Er gibt sich als Vater des Fürsten zu erkennen, Juan hat seinen Vater erschlagen.

Die Einführung des Eremiten geht weit in der Juan-Literatur zurück. Nach den Inhaltsangaben bei Engel (Juan-Sage S. 50) findet er sich zuerst bei Dorimon (Le festin de Pierre III.). Auch bei Molière (III, 2) tritt ein „Pauvre" auf. Bei Dorimon und im Puppenspiel, wo der Einsiedler stehende Figur ist[3]), handelt es sich immer nur darum, daß Juan dessen Kleider haben will, um sich so der Verfolgung der Polizei zu entziehen. Dabei tötet er in der einen Version den Eremiten, als er die ihm lieb gewordenen Kleider verweigert. Auch Heyse hat Szenen zwischen Juan und einem Karthäuser (I, 5; V, 3, 7). Diese verschiedenen Motive erscheinen bei Holtei bedeutend vertieft

[1]) Engel III, 57. — Scheibles Kloster III, 716.

[2]) Lenaus Juan verspottet die Frömmigkeit in sehr drastischer Weise, indem er die Mönche eines Klosters nur zu leicht durch Dirnen verführt. Kochs Ausgabe II, 500 Vers 139—246.

[3]) Engel III, 46. — Scheibles Kloster III, 745.

dadurch, daß der Einsiedler Juans Vater ist. — Auch im Mozart-Text war eine Zeitlang der Eremit eingeführt worden; die Szene wurde dabei ganz possenhaft behandelt.

Juan täuscht sich über den Vatermord mit Sophismen hinweg, die stark an Schillers Franz Moor erinnern. Er ist alsbald imstande, mit Leporello eine komische Prügelszene aufzuführen, die hier schauerlich wirkt und zu stark sein ruchloses Wesen betont.

Kennzeichnend ist der Auftritt für Leporellos Charakter, als dessen Grundzug allenthalben eine ans Komische grenzende Furcht hervortritt. Alle seine moralischen Bedenken sind nicht ernst zu nehmen; sie schweigen stets vor dem Klang des Goldes. Besondere Ausdehnung gewinnen seine heuchlerischen Predigten bei Molière (III, 1). Neu ist bei Holtei der Zug, daß er der eigentliche Verführer Juans ist, der ihn auf die Bahn des Lasters gelockt hat. Wir sehen auch hier das Bestreben, den Helden zu entlasten. Wegen dieser Schuld findet Leporello am Schluß den Tod, während er sonst in der Regel mit dem Schreck davonkommt. Im Puppenspiel ist er natürlich der Hanswurst.

Im folgenden lernen wir einige große Züge an Juan kennen aus seiner überlegenen Stellung den Verschwörern gegenüber. In einer Reihe dramatisch bewegter Szenen sehen wir, wie er durch die Macht seiner Persönlichkeit des Aufruhrs Herr wird. Den Oktavio tötet er im Zweikampf[1]). Daß Holtei den Juan von vornherein den Kampf als Gottesurteil bezeichnen und dann siegreich bestehen läßt, verletzt jedes Gerechtigkeitsgefühl. Holtei läßt Juan lästern: „Gerichtet hat dein Gott". So durfte sein überragender Trotz nicht hervorgehoben werden.

Noch einmal sehen wir ihn als Liebeshelden auf dem Maskenball, eine Anlehnung an Mozart (I, 25). Es ist ein glücklicher Gedanke, Juan kurz vor dem Ende als Mittelpunkt des rauschenden Festes erscheinen zu lassen. Auch Lenau hat diese Situation dargestellt (Vers 843 f.) Auf dem Fest erhält er durch eine Eremitenmaske die Aufforderung, sich in der Nacht an seiner Fürstengruft einzufinden.

[1]) Der Bräutigam Annas hat in den einzelnen Bearbeitungen verschiedene Schicksale. Im „Burlador" und bei Mozart vereint sich das Paar. Überwiegend ist der tragische Ausgang: Lenau Vers 741—760; Engel III, 53 und 76; Scheibles Kloster III, 749.

In der Kirchhofszene ist viel gegen die Überlieferung geändert[1]). Dort läßt Juan das Standbild des Komthurs durch den Diener einladen und wiederholt persönlich die Aufforderung. Nur in einem Puppenspiel (Engel III, 69) finde ich den Gang der Handlung in gewisser Hinsicht ähnlich wie bei Holtei. Dort erscheint ein Geist, von Juan nicht gerufen (III, 5); der Kopf des Eremiten spielt eine Rolle.

Bei Holtei geht die Anregung des Kirchhofbesuchs von Anna aus, die unter jener Maske verborgen ist; der Komthur scheidet ganz aus. Holtei hat durch die Einführung der lebenden Anna das alte Motiv des „steinernen Gastes" völlig beseitigt. Die Handlung spielt sich ganz natürlich ab und hat nur insofern etwas Unheimliches, als Juan in der lebenden Anna eine Tote sehen muß. Anna spricht unsichtbar hinter ihrem Standbild (!), das Juan zu sich einlädt.

Unterbrochen wird die Handlung durch eine Szene beim Bildhauer[2]), der Innozenz unanständig belästigt und ihn erschlägt, als er sich ihm zu entziehen sucht. Es ist auffällig, daß Holtei den Kreis der Sinnlichkeit im „Juan" so erweitert, daß er auch die Knabenliebe zur Darstellung bringt.

Juan feiert mit lebenslustigen Nonnen, die das von ihm aufgehobene Kloster verlassen, ein Gelage, bei dem Anna erscheint. Sie verwirrt seinen Geist, indem sie ihn, der in auflodernder Leidenschaft ihre Wesenheit ahnt, erinnert, daß sie von ihm ermordet und längst begraben sei. Er fühlt den Wahnsinn nahen. Da bekennt sich Anna als lebendig und entzieht sich seiner Glut durch Selbstmord. Juan tötet sich im halben Irrsinn; Leporello, der Bildhauer, Elvira, die Fürstin bringen sich gleichfalls um! Ein Vetter Juans besteigt den Thron.

So beseitigt Holtei auch im Tode des Helden alles Übersinnliche, das den eigentlichen Kern der Sage ausmacht. Das Bemühen, einen phantastischen Stoff in verstandesmäßig zugestutzter Behandlung wiederzugeben, muß stets mißlingen, wenn die ursprüngliche Form durch lange Überlieferung uns vertraut ist.

---

[1]) Vgl. Burlador III, 8; Molière III, 5; Mozart II, 18; Grabbe IV, S. 1: Lenau Vers 761—828; Engel III, S. 58; Scheibles Kloster III, S. 719.

[2]) Dieser hat für den Komthur eine Büste angefertigt und wird so in die Handlung eingeführt. Eine größere Rolle spielt er in den Verschwörerszenen.

Ein weiterer Fehler ist die Formlosigkeit und die Zügellosigkeit der Phantasie. Anzuerkennen ist der großartige Schwung der Sprache[1]), wie ihn Holtei so hinreißend in keinem Drama mehr zu treffen verstanden hat. Als Quellen kommen, wie wir im Einzelnen sahen, vor allem Mozarts Oper und das Puppenspiel in Betracht[2]). Eine Benutzung des „Burlador" darf als ausgeschlossen gelten, da der Urtext Holtei nicht verständlich war und Dohrns Übersetzung erst 1841 erschien. Auch Molière scheint nicht benutzt worden zu sein, wenigstens weist unser Stück keinen Zug auf, der nur diesem eigen wäre.

Doch sahen wir, wie Holtei in Einzelheiten stark von der Überlieferung abweicht und ganz neue Züge in den Stoff hineinträgt.

Das dritte Sagendrama Holteis ist

Robert der Teufel. Dramatische Legende in fünf Akten[3]). Es erübrigt sich, an dieser Stelle genauer auf das Stück einzugehen, da es in einer Abhandlung Tardels[4]) besprochen ist. Ich schließe mich seinen Ausführungen durchaus an und möchte nur kurz das Ergebnis zusammenfassen.

Holtei wurde durch Schwab zu dem Stoffe angeregt, dessen Romanzen ihm bei der Anlage des Szenariums Führer waren[5]). Schwab war mit Meyerbeer befreundet, aus dessen Opernplan Holtei vielleicht die Einführung der Beate entnahm. Diese Gestalt und der Lehrer Pius, der bei ihm „mit dem an Papstes Statt erscheinenden heil'gen Eremiten eine Person ist", sind die hauptsächlichsten Neuerungen Holteis gegenüber der Vorlage. Sie dienen dem Zweck, die für die dramatische Behandlung ungünstige Zweiteilung des Stoffes (die Vorgänge in der Normandie und in Rom) notdürftig zu verbinden. Einzelheiten in der Abweichung von der Überlieferung und anderen drama-

[1]) Prosa und Verse (hauptsächlich fünffüßige, reimlose Jamben) wechseln.

[2]) Als Stoff des Dreherschen Puppentheaters erwähnt Holtei den „Juan" in den „Vagabunden" (III, 26).

[3]) Beiträge für das Königstädter Theater, II, 175. Theater (1845), S. 267. Theater (1867), II, 5.

[4]) Die Sage von Robert dem Teufel in neueren deutschen Dichtungen und in Meyerbeers Oper (Muncker, Forschungen XIV, 19—32).

[5]) Vgl. die Vorworte. — Siehe das reizende Gedicht „An Schwab" (1832). „Gedichte", S. 511.

tischen Behandlungen, sowie Holteis Verhältnis zu Schwab bespricht Tardel eingehend.

Im allgemeinen schließt sich Holtei an das französische Volksbuch an, einiges entnimmt er der „Histoire“. Über ersteres gibt Tardel an, daß Uhland und Schwab — mithin also wahrscheinlich auch Holtei — eine Ausgabe aus Limoges benutzt haben, über die ihm sonst offenbar nichts weiter bekannt ist. Er betrachtet sie als ziemlich jung. Im Gegensatz zu ihm bezeichnet sie Kippenberg[1]) als eine der ältesten; ein Exemplar ist in seinem Besitz; der vollständige Titel lautet „La terrible et épouvantable vie de Robert le Diable. Avec plusieurs choses remarquables. Limoges. De l'Imprimerie de F. Chapouland, place des Bancs.“

Die erste Aufführung von Holteis Stück fand am 13. März 1831 am Königstädter Theater statt. (V. J. IV, 291.) Die Bearbeitung des Stoffes durch Raupach und Charlotte Birch-Pfeiffer verdrängten es.

Hervorzuheben ist die Meisterschaft, mit der Holtei hier, wie ein „Juan“, die Sprache beherrscht. Klassische Einflüsse sind unverkennbar, z. B. in den Räuberszenen[2]), die deutliche Anklänge an Schiller verraten, besonders in der Stellung Roberts zu den übrigen. Der Monolog Richards (II, 9), der über seine Blindheit klagt, erinnert sehr an Melchthals Worte im „Tell“ (I, 4): „O, eine edle Himmelsgabe ist das Licht des Auges ...“ Was Holteis Verhältnis zur Sage angeht, so schließt er sich ihr, auch in ihren phantastischen Teilen, kühner an als im „Juan“. Doch Robert eignet sich nicht zum Helden eines Dramas. Seine Frevel erscheinen uns nicht als Schuld, die er zu büßen hat, sondern als Äußerungen der teuflischen Macht, der er ohne sein Zutun von vornherein verfallen ist. Abgesehen davon ist ein Büßender kein dramatischer Held. Die dauernde Erniedrigung stößt uns ab, und die Handlungen, durch die er büßt, (die Rettung Astolfs durch sein Eingreifen in den Kampf als silberner Ritter) erfahren wir naturgemäß nur aus Berichten. Die Taubstummenrolle der beiden Liebenden bereitet der Bühnentechnik

---

[1]) StVglL. IV, 318. („Die Sage von Robert dem Teufel in Deutschland und ihre Stellung gegenüber der Faustsage.“)

[2]) Das Lied der Räuber (II, 1) wurde nach einer Melodie von Freund gesungen. Vgl. Holtei, Deutsche Lieder. Schleusingen 1834. S. 153.

nur schwer überwindbare Schwierigkeiten. Die Zuflucht zur Pantomime bleibt meistens gewagt.

Ein solcher Stoff eignet sich eben nur zu epischer oder opernhafter Behandlung. Das verkannte Holtei, doch hat er sich noch gut genug mit der Aufgabe abgefunden. Gut gelungen ist vor allem die Osorio-Episode, einmal durch das Motiv — ein hochverdienter Mann liebt über seinem Stande, erfährt eine kränkende Zurückweisung und wird auf den Weg des Verbrechens getrieben —, dann aber auch als wirksames Hilfsmittel zur Charakterisierung des Königs. Die erste Szene des dritten Aktes gehört zu den technisch vollendetsten des ganzen Stücks. Auf die Behandlung eines weiteren Sagenstoffes werden wir noch bei Besprechung der „Lenore“ stoßen, die der äußeren Form wegen nicht hierher gehört.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

I. Einleitung: Überblick über Holteis Entwicklung in seinen Beziehungen zur Bühne 1

II. Dramen: A. Das ernste Schauspiel.
1. Sagendramen 25
2. Geschichtsdramen.
3. Bürgerliche Dramen.
4. Künstlerdramen.

B. Lustspiele.

C. Liederspiele.
1. Satirischen Charakters.
2. Ernsten Charakters.
3. Heiteren Charakters.
4. Opern.

D. Parodieen.

E. Gelegenheitsdichtungen.
1. Patriotische.
2. Für bestimmte Erfordernisse des Theaters.

III. Schlußwort.

Lebenslauf.

Am 22. April 1889 wurde ich, Alfred Moschner, zu Schweidnitz in Schlesien als Sohn des Kaufmanns Oswald Moschner und seiner Ehefrau Auguste geboren. Ich bin evangelischer Religion. Ich besuchte die Mittelschule zu Schweidnitz und dann das Magdalenengymnasium zu Breslau, das ich Michaelis 1906 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Ich studierte darauf in Breslau acht Semester neue Philologie, besonders neuere Literaturgeschichte. Am 14. Dezember 1910 bestand ich das Examen rigorosum. Ich besuchte die Vorlesungen und Übungen folgender Herren Professoren:

Appel, Baumgartner, Drescher, Foerster, Gercke, Hoffmann, Koch, Kühnemann, Kükenthal, Alfred Pillet, André Pillet, Siebs, Stern.

Allen genannten Herren weiß ich mich zu Dank verpflichtet, besonders aber möchte ich an dieser Stelle Herrn Professor Dr. Max Koch meinen aufrichtigsten Dank aussprechen, der mich zu meiner Doktorarbeit angeregt und durch allezeit freundliche Teilnahme meine Studien sehr gefördert hat.